



أدباء فى المقدمة

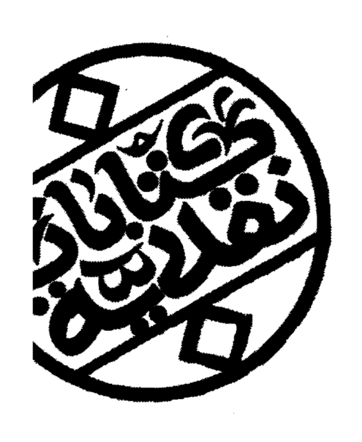
رجاء النقاش

دراسات حول :

- الطيب صالح
- صلاح چاهين
- أحمد عبد المعطى حجازى
- محمد الفهد العيسى

مايو

200[illegible]





الهيئة العامـــة
لقصور الثقافـة

مايو
2003

أدباء فى المقدمة

رجاء النقاش

دراسات حول :

- الطيب صالح
- صلاح چاهين
- أحمد عبد المعطى حجازى
- محمد الفهد العيسى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفقي

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكري النقاش

الإشراف الفني
غريب ندا

هيئة التحرير

رئيس التحرير
د. مجدي توفيق

مدير التحرير
رضا العربي

سكرتير التحرير
نانسي سمير

كتابات نقدية - شهرية (134)
مايو ٢٠٠٣

* أدباء في المقدمة
* رجاء النقاش
* العدد : ١٣٤

* التدقيق اللغوي : ممدوح بدران
* تصميم الغلاف : محمد أباظة
* الطبعة الأولى : ٢٠٠٣

* رقم الإيداع : ٢٠٠٣/٨٠٧٩
* الترقيم الدولي :

I.S.B.N: 977 - 305 - 433 - 0

الشركة الدولية للطباعة والنشر

ت : ٨٣٣٨٢٤٠

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالي
١٦ أ ش أمين سامي - القصر العيني - رقم بريدي : ١١٥٦١

إِعشق الفن وذُب فيه هوًى

لست من عشاقه إن لم تذبْ

أحمد محرم

هذا الكتاب

فى هذا الكتاب أربعة فصول كانت كلها - فى الأصل - مقدمات لأعمال كتبها أدباء عرب معروفون ولهم مكانتهم الواضحة فى أدبنا المعاصر . ولا شك أن المقدمات بطبيعتها لابد أن تنطلق من شعور أساسى هو شعور الإعجاب والتقدير والمحبة ، فلا أحد يقدم للناس عملا فنيا لا يرضيه أو أديبا لا يحظى باهتمامه . والمقدمات التى يجمعها هذا الكتاب كلها تبدأ من هذه النقطة ، فالأدباء الذين أتحدث عنهم فى هذه المقدمات هم من أصدقائى ، بل هم من أحبابى . وقد أتيح لى أن أعرفهم جميعا وأن يكون كل واحد منهم هو جزء عزيز من حياتى الوجدانية . وأنا من الذين يرفعون مقام الصداقة الإنسانية إلى مستوى الحب ، أما إذا ارتبطت هذه الصداقة بالفن ، وأصبحت صداقة أدبية ، فإنها تصبح عندى أعلى من الحب ، أى أنها تصبح عشقا يملأ القلب ويسيطر سيطرة كاملة على المشاعر والأفكار . وسوف يجد البعض فى هذا الكلام ما يعترضون عليه ، لأن المشتغلين بالنقد الأدبى ينبغى عليهم أن يسيطروا على مشاعرهم ، ولا يجوز لهم أن ينحازوا إلى ما يكتبون عنه انحيازا يفقدهم القدرة على رؤية ما قد يكون هناك من عيوب وأخطاء . وقد يكون أصحاب هذا الاعتراض على

حق . فليجردنى من شاء من صفة « الناقد » ، فهى صفة لا أتمسك بها لنفسى كثيرا ، وخاصة إذا كان التمسك بها سوف يحرمنى من الحب الذى « أحبه » وأفضل أن أعيش فى ظله وأن أكون أسيرا له ، حتى لو أعمانى هذا الحب عن رؤية خطأ هنا أو خطأ هناك . والحق أننى عندما أحب فإننى أكون واحدا من قبيلة العشاق ، وهى قبيلة لا ترى إلا الجمال ، ولا تستطيع عيونها أن تبصر فى حدائق الفن إلا الأزهار الحلوة الناضرة التى تبهج القلوب وتسر النفوس .

وقد لا أكون مسرفا على نفسى أو على أحد عندما أقول إن حديثى الذى يتضمنه هذا الكتاب هو تحليل للنشوة التى تملأ النفس عندما تلتقى بما هو جميل . والجمال هنا ليس جمال الأدب فقط ولكنه جمال الشخصية الإنسانية أيضا ، فمنذ بدايات حياتى وأنا أجرى وراء هذه اللحظة النادرة التى يجتمع فيها الفن مع الفنان ، فيكون الفن جميلا والفنان كذلك . وأنا أشعر بالضيق الشديد عندما ألتقى بفن جميل وأكتشف بعد قليل أن الفنان نفسه غير جميل . ولعلى أطلب ما هو صعب . ولكن هذا هواى فى الأدب والحياة ولا حيلة لى فى ذلك . فأنا أميل ميلا شديدا إلى الأدب الجميل الذى يقدمه إلينا إنسان جميل فى الوقت نفسه . وهذا ما يفسر كيف أن كل صفحات هذا الكتاب تميل إلى البحث عن الجانب الإيجابى فى الشخصية الأدبية

والإنسانية لمن أتحدث عنهم ، ولا تلتفت إلى السلبيات ، لأننى ببساطة لم أشعر بها ، ولم أبحث عنها إن كان لها وجود .

هذا الكتاب إذن هو تجربة شخصية مع أدباء عرفتهم وأحببتهم ورأيت فيهم جوانب مشرقة سجلتها على هذه الصفحات . ولست أقول هذا من باب الاعتذار عن انحيازى لهؤلاء الأدباء ، فأنا لا أجد من اللائق أن أعتذر عن الحب . فالحب يبرر نفسه بنفسه إن كان صادقا ، وليس هناك مكان فى الحب للاعتذار ، وخاصة إذا كان هذا الحب باقيا فى القلب دون أن تصيبه الأيام بالتغير والشحوب . وهذا ما جرى لى ، فقد أحببت هؤلاء الأدباء ومازلت أحبهم . والكتاب كله هو تعبير عن المحبة ومحاولة لفهمها وتحليلها وتقديم أسباب لها وتفسير لتلك النشوة الصادرة عن هذه المحبة .

فإلى الذين يقبلون مبدأ المحبة فى النظر إلى الأدب والأدباء أقدم هذا الكتاب ، أما الذين لا يقبلون ذلك ولا يميلون إليه فمن حقهم ألا يقرأوا كلمة واحدة فيه .

رجاء النقاش

الطيب صالح فى روايته « مريود »[1]

« مريود » هى الجزء الثانى من رواية « بندر شاه » للطيب صالح ، والجزء الثانى يرتبط بالجزء الأول نفس الارتباط الذى يكون بين الابن والأم ، فهما متصلان منفصلان ، . . . متصلان عن طريق الدم المشترك الذى يجرى فى العروق ، ولكنهما بعد ميلاد الابن ينفصلان ويستقلان استقلال الكائن الحى عن غيره من الكائنات ، وهذا الانفصال أو الاستقلال هو الذى يتيح لنا قراءة « مريود » وحدها من غير أن نشعر بأنها عالم فنى ناقص ، فهى - رغم ارتباطها ببندر شاه - رواية مستقلة لها عالمها الخاص وموسيقاها المتميزة .

والمفتاح الأساسى الذى يساعدنا على فهم « مريود » وفهم أدب الطيب صالح كله هو أنه ليس كاتبا « واقعيا » بالمعنى التقليدى للواقعية ، وقد يفهم البعض من هذا النفى للواقعية فى أدب الطيب صالح أنه - ببعده عن الواقعية - إنما يبتعد عن معالجة هموم الإنسان العربى التى يعانيها فى مجتمعه وفى الحياة بوجه عام ، والحقيقة أن ابتعاد الطيب صالح عن الواقعية لا يحمل هذا المعنى ، فالطيب صالح - كفنان صادق أصيل - غارق فى الهموم الإنسانية لعصره وفى الهموم الاجتماعية لوطنه وبلاده ، ولكنه لا يعبر عن موضوعاته عن طريق تصوير الواقع

المباشر أو رصد مشاكل فئة من الناس أو طبقة من طبقات المجتمع . . . إنه يعبر عن مشاكل الإنسان الداخلية العميقة . . . يعبر عن روحه ووجدانه ونظرته إلى الحياة والمصير الإنسانى كله ، والطيب صالح يترك العالم المنطقى الواقعى الذى وقفت كثير من الروايات العربية عند حدوده قبل ظهور الطيب صالح ، وكان الفتح الأدبى والروحى الذى قدمه الطيب للرواية هو أنه لجأ إلى نبع جديد لم يشرب منه الكثيرون من قبل فى مجال الأدب الروائى العربى ، لقد تجاوز الطيب العالم الروائى الواقعى إلى عالم آخر أسطورى أو كما يقول التعبير العلمى الدقيق : « عالم ميثيولوجى » فقصص الطيب هى نوع من الأحلام ، ولكنها ليست أحلام فرد واحد ، وإنما هى أحلام تراكمت فى وجدان أمتنا ومجتمعنا جيلا بعد جيل ، وتجسدت هذه الأحلام فى قصص غريبة وخرافات غير منطقية ، وانعدام المنطق فى هذه الأحلام والقصص والأساطير يواجهنا إذا نظرنا إليها نظرة شكلية خارجية ، ولكننا إذا تجاوزنا هذه النظرة وحاولنا أن نفهم المغزى الكامن وراء التراث الأسطورى فإننا سوف نجد لهذا التراث منطقا تنسجم فيه المقدمات مع النتائج ، والحق أن الطيب صالح هو رائد هذه المدرسة الروائية الجديدة فى الأدب العربى ، وهو مكتشف الطريق ، وأقصد هنا مدرسة الرواية التى تعتمد اعتمادا كبيرا على « الميثيولوجيا » أو « الأسطورة » شكلا

وموضوعا ، وسوف نجد أن الترابط المنطقى الخارجى بين أجزاء رواية « مريود » مثلا هو ترابط مفقود ، ذلك لأنها تشبه الحلم والتصورات الوهمية الخيالية والأسطورة ، أما الواقع الخارجى العادى فهو كامن فى باطن الرواية وليس ظاهرا على السطح ، وهذا ما يفسر لنا تلك الأبيات الثلاثة التى اختارها الطيب من أبى نواس ووضعها فى صدر روايته وهى :

غير أنى قائل ما أتانى
من ظنونى مكذب للعيان
آخذ نفسى بتأليف شىء
واحد فى اللفظ شتى المعانى
قائم فى الوهم حتى إذا ما
رُمتُه ، رُمتُ معمى المكان

فهذه الأبيات « النواسية » تمثل طريقة فى رؤية الحياة والنظر إلى الواقع الإنسانى ، وهذه الطريقة هى الرؤية بعين الوهم أو الخيال ، وهى رؤية ما لا يمكن رؤيته بالعين المجردة ، وهى اعتبار الأشياء التى يراها الإنسان بخياله حقيقة كالحقيقة نفسها ، فليس صحيحا أبدا أن الواقع المادى الظاهر هو « كل » العالم الإنسانى . فالعالم الإنسانى أشمل من ذلك وأعمق وأكثر اتساعا ورحابة ، وعالم الباطن فيه مهم كعالم المرئيات الظاهرة ، بل

هو عند بعض أصحاب الرؤى ، مثل الطيب صالح وأبى نواس فى أبياته السابقة ، أهم وأصدق وأعمق .

هذا هو المفتاح الأساسى لفهم أدب الطيب صالح وعالمه الروائى ، وبدون هذا المفتاح فإننا يمكن أن نفقد أنفسنا فى عالم الطيب ويمكن أن نحس بالغربة والغرابة معا ، وسأتوقف هنا أمام لحظة واحدة من لحظات رواية « مريود » . هذه اللحظة هى علاقة « الطاهر ود الرواسى » بسمكة من سمكات النيل ، إنها علاقة أسطورية كاملة يحكمها الخيال والعقل الباطن ، والتاريخ الأسطورى للنيل ، ولا يحكمها المنطق العادى والعقل الواعى على الإطلاق . . . وهذه هى الصورة كما رسمها الطيب صالح ، وهى شريحة فنية ، تكشف أمامنا بوضوح عن عالمه الفنى والروحى ، وعن طريقته فى استخدام الأسطورة أو الميثيولوجيا استخداما فنيا رائعا . . . يقول الطيب صالح فى « مريود » (ص ٢٥) :

« مال الطاهر ود الرواسى نحوى دون أن يحول وجهه عن النهر ، ولكن سؤالى ظل معلقا فى الهواء بين النهر والسماء ، كان وجهه واضح المعالم يلمع وسط ذلك الظلام ، كان الضوء ينبع من داخله .

فجأة صرخ :

« بنت الكلب ، الليلة وقعت معاى » .

قلت له :

« كيف عرفت أنها أنثى؟ » .

قال :

« وحتى فى الحوت ، المره مره ، والراجل راجل » . كنت أعمى فى تلك العتمة ، ولكن الظاهر ود الرواسى كان يسمع ويرى. قال :

« أصلها عندها تار معاى . قبل خمسين سنة ، واحدة من حيوباتها « جداتها » قلبت بى المركب . وقت وقعت فى المويه بقت تجرنى من سروالى إلى تحت » .

« وأنت شن سويت؟ » .

« خليت لها السروال ومرقت من المويه عريان جل » .

صوته فى تلك الدجنه مفعم بالحياة والمرح كأن السمكة فى الماء تتحدث إليه بلغة يفهمها :

« أكثر من ثلاث شهور وأنا وراها . مرة تقطع الخيط ومرة تأكل الطعم وتشرد . بنت الحرام تقول جنية من جنس العفاريت » .

كنت أصادفه فى رحلاتى عند الفجر ، أحيانا فى قاربه فى عرض النهر ، وأحيانا فى حلقة ، وأحيانا على الشاطئ جالسا يرقب صنارته ، وكنت قد نسيت عذوبة صوته ، إلى أن سمعته يغنى ذلك الصباح غناء كأنه غلالة من الحرير انتشرت بين

الضفتين . ومرة لمحته من بعد ساهما يحدق فى الماء . ناديته فلم يجب . وبعد زمن أمام دكان سعيد سألته ضحك وقال :

« أنت شفتنى يومذاك ؟ حكاية عجيبة والله . تقول صحيح الواحد وقت يكبر يصيبه الوسواس . عليك أمان الله خمسين سنة وأنا أصيد فى النيل لا شفت شى ولا سمعت شى . ذلك الصباح بت الحرام قطعت الجبارة « السنارة » وغطست . شويتين شبت فوق وش المويه . عليك أمان الله زول بنى آدم بت فتاه عريانه جل . . . أنى آمنت بالله . وسمع أدانى دى قالت بى حسا واضح زى كلامى وكلامك : « يا ود الرواسى أخير لك تبعد منى » وقبل ما ألقى الكلام إل أرد به عليها غطست تانى جب فى المويه . أنا أخوك يا محجوب . أنا أخو الرجال . قعدت ممتحن أعاين للمويه » .

هذا المشهد الأسطورى الواقعى معا والذى يقدمه الطيب صالح ، هو مشهد فريد فى الأدب العربى ؛ لأنه يقدم إلينا علاقة بين إنسان و « جنية » من « جنيات النهر » ، وهى علاقة لا يشك الطاهر بأنها حقيقية ، فالإنسان هنا لا يعيش فى العالم المنطقى الذى نسلم به جميعا ، ولكنه حياة - باقتناع كامل - فى عالم أسطورى نابع من داخله ومن رؤاه الخاصة . . . وهذا هو الجديد الرائع فى عالم الطيب صالح ، وهو الكشف الصوفى الكبير الذى يعطى للعالم عند هذا الفنان بعدا جديدا لم يكن

موجودا من قبل فى الأدب العربى على نطاق واسع إلا عند الصوفيين والعشاق الروحانيين وأصحاب الطريق .

على أن هذه اللمسة الأسطورية الكشفية الصوفية التى تعطى اتساعا للدنيا وتضيف قدرات جديدة للإنسان فى عالم الطيب صالح الروائى تواجهنا فى شىء آخر ، ذلك الشىء هو « المشاكل » فى عالم الطيب صالح لها - دائما - حل ، وذلك لأن أبطاله يتمتعون بالرؤية الداخلية الروحية الصادقة ، وعندما تظهر أمامهم مشكلة لا ترى لها عيوننا الخارجية حلا ، فإن أبطاله - ربما باستثناء الراوى الذى يمثل المؤلف أو المراقب الخارجى للأحداث . . . كل أبطال الطيب - باستثناء الراوى - يجدون الحل دائما رغم أن الطريق يبدو أمام عيوننا وهو مسدود لا منفذ فيه ، والحل باستمرار قائم فى قلب المشكلة ، وطريقة العثور على حل فى عالم الطيب صالح لها سبيلان : الأول هو « الإرادة الإنسانية » المصممة الخلاقة ، والتى هى عند الصوفية جزء من إرادة الله على هذه الأرض ، والنماذج التى تكشف عن دور الإرادة الإنسانية فى « مريود » كثيرة جدا ، منها أن « مريم » تريد أن تتعلم وتصر على ذلك ولكن مدرسة القرية لا تقدم التعليم إلا للأولاد ، فهل ينغلق الطريق أمام الإرادة الإنسانية المتجسدة فى مريم ؟ كلا . إن الإرادة تبدع حلها وهو أن تلبس مريم ملابس الصبيان وتدخل المدرسة على أنها ولد ! . مثال

آخر : حواء بنت العربى تحب « بلال » وتريد أن تتزوجه ، وبلال متصوف فرضت عليه صوفيته العزلة عن أمور الدنيا ، ولكن حواء بنت العربى تستخدم إرادتها ببسالة وتصر على تحقيق ما تريد ، استجابة لنداء هواها العميق ، وفى آخر الأمر تبتكر حلا عجيبا ، وهو أن تضع الأمر كله بين يدى الشيخ « نصر الله ود حبيب » شيخ بلال فى الطريق ، ويطلب الشيخ نصر الله من بلال الزواج من حواء ، ويقدم له تفسير أهل الطريق ، فيرضى بلال ويستكين . يقول الشيخ نصر الله لبلال ما معناه إنه ربما كان فى عشق حواء العنيف له سر من أسرار الله . وعلى الصوفى أن يستجيب للعشق وإلا حاد عن الطريق . ويتزوج بلال من حواء ليلة واحدة يفترقان بعدها ، وتثمر هذه الليلة الواحدة ولدا هو الطاهر ، تعطيه حواء حياتها كلها ولا تفكر فى شىء آخر ، فالإرادة الإنسانية هنا - مجسدة فى حواء بنت العربى - قد وجدت حلا للمشكلة التى واجهت حواء فى عشقها العظيم .

على أن الإرادة الإنسانية المبدعة ليست هى الطريق الوحيد لحل المشكلات فى عالم الطيب صالح ، فهناك سبيل آخر للحل ، وذلك هو ما يمكن أن نسميه باسم « الرضا » ذلك الشعور العميق الذى يملأ بعطره عالم الطيب صالح ، وهو « رضا » جميل عفيف مترفع ، وليس « رضا » عاجزا مخذولا ينبع من الاستسلام لهزائم الروح أو هزائم الجسد . . الرضا بما

تجرى به الأقدار ، لأن ما تجرى به الأقدار - ولابد - له سره المخبوء وإن لم يظهر السر للعيون ، ونغمة الرضا يتم عزفها فى عالم الطيب بوضوح وصدق ، وإذا أضفنا هذه النغمة الراضية إلى نغمة الإرادة المبدعة التى تحرك الإنسان وتمنحه الرؤية والإلهام كلما ظهر طريق مسدود . . . إذا أضفنا الرضا إلى الإرادة فإننا نجد عالم الطيب صالح بعيدا عن المشاكل المغلقة التى لا حل لها . . وهل ينغلق الطريق أمام أهل الطريق والمتصوفين وأصحاب الرؤية ؟ إن عالم الطيب منفتح وفسيح بلا أسوار ولا قيود .

نعود بعد ذلك إلى رواية « مريود » نفسها لنجدها صعبة جدا على التلخيص ، ذلك لأنها حقا وصدقا تقترب من « الموسيقى » ، حيث لا يمكن تلخيص الأنغام والسيمفونيات ، ولكن الصحيح هو أن نسمعها كلها ، أو نسمع أجزاء منها ، فلكل جزء سحره وجماله . وهكذا نجد أنفسنا مع « مريود » فهى من الأعمال الروائية القليلة جدا فى أدبنا العربى والتى يحن الإنسان - بعد أن يطوى صفحتها الأخيرة - إلى إعادة القراءة لصفحة معينة منها أو سطور محددة ، فما تعطيه لنا الرواية من متعة روحية وفكرية فى معناها العام ، لا يلغى المتعة الأخرى التى تنبع من « الجزئيات » فى هذه الرواية ، سواء أكانت هذه الجزئيات جملة أو عبارة أو مقطعا كاملا أو أسطورة أو وصفا لمنظر من المناظر أو تأملا فى لحظة من لحظات النفس والحياة .

ومعظم الروايات العربية ، وحتى الممتازة منها ، ترتبط فى أذهاننا بمعناها العام ، وفكرتها الرئيسية ، وشخصياتها وأبطالها المختلفين ، ولكن القليل النادر من الروايات العربية هو الذى يستطيع أن يعطينا هذه المتعة العميقة فى « الجزئيات » بجانب المتعة بما هو عام وشامل ، وهذه القيمة الفنية العالية للجزئيات هى ما نجده على العكس فى كثير من نماذج الأدب العالمى الراقية ، فنحن نستطيع أن نقف أمام صفحات معينة فى رواية « الحرب والسلام » لتولستوى ، ونستطيع أن نقف طويلا - فى استمتاع عميق - أمام عبارات أو صفحات أو فقرات من رواية « الأخوة كرامازوف » لدوستويفسكى ، بل إن كاتبا معاصرا مثل « هيمنجواى » قد وصل فى هذا المجال إلى درجة عالية من النضج ، فاهتم بالتركيز الشديد فى الوصف والتعبير وبناء الكلمة والجملة ، حتى أصبحت الأحداث والمواقف عنده - أحيانا كثيرة - نوعا من الشعر الخالص الرقيق الذى ينساب فى وجدان الإنسان كأنه موسيقى خفية ، ونستطيع أن نقف أمام سطور من « العجوز والبحر » وأمام عبارات أو صفحات قليلة منها ، فنجد فيها متعة العمل الفنى الكامل ، كل ذلك دون أن تذوب فى أيدينا - مثل الثلوج - تلك المتعة الفنية النابعة من المعنى العام الشامل .

ولعل هذا العيب فى العديد من نماذج الرواية العربية

المعاصرة - وهو عدم الاهتمام بالجزئيات - يعود إلى اهتمام الكتاب بالأحداث والأفكار والشخصيات أكثر من اهتمامهم باللغة التى يكتبون بها ، ولو كان هناك اهتمام كافٍ باللغة لاستطاعت الرواية العربية أن « تنجز » تلك القيمة التى أنجزتها الرواية العالمية وهى ما يمكن أن نسميه - دون أن نزعم لأنفسنا الدقة فى التسمية - باسم « الروح الغنائية » أو « الروح الشعرية الموسيقية » . ولعل المهتمين بالرواية العالمية يذكرون ذلك الروائى الفرنسى الفذ ، صاحب الإنتاج القليل والموهبة النبيلة « أنطوان دى سانت أكسوبرى » فى روايته المعروفة « أرض البشر » ، ففى هذه الرواية التى يمكن أن نصفها بأنها « استحمت » فى نبع من الشعر ، فخرجت تقطر أشعارا ، وتمتلئ فى كل سطورها بموسيقى لها عطر يفوح فى الكلمات . . فى هذه الرواية يطربنا المعنى العام الذى يتناول كفاح الإنسان وصبره ، وصموده فى وجه المصاعب والعقبات وذلك من خلال تجربة الطيران عندما كانت هذه التجربة جديدة على الإنسان ، ولكن الرواية تطربنا أيضا بكلماتها وعباراتها المختلفة ، وتطربنا فى المواقف الجزئية التى تنتشر كالنجوم على صفحات الرواية ، وكثيرا ما كنت فى بعض اللحظات أحن إلى قراءة سطور معينة من هذه الرواية ، وأحن إلى ترديد عبارات محددة فيها ، وذلك كله لأن الروائى قد توصل إلى لغة خاصة ،

لها استقلالها وقيمتها الذاتية ، بالإضافة إلى وظيفتها فى الرواية ، وهى وظيفة وصف الأحداث وتسلسلها والشخصيات وما تتطور إليه من مواقف وحالات .

وفى هذا المجال يمكننا مرة أخرى - بلا أى مبالغة - أن نعتبر الطيب صالح رائدا من رواد الأدب الروائى العربى ، فقد اهتدى بموهبته الرقيقة النبيلة العميقة إلى « لغة روائية » خاصة ، وهى لغة شعرية موسيقية ، تلعب دورها الأساسى الذى تلعبه اللغة عادة فى توصيل المعانى والأفكار والأحداث ، ولكنها تحتفظ لنفسها بقيمتها الجمالية والروحية الخاصة المستقلة .

والطيب صالح فى هذا المحال قريب جدا من مدرسة « هيمنجواى » ومدرسة « أنطوان دى سانت أكسوبرى » وهو أقرب إلى الفنان الفرنسى منه إلى الفنان الأمريكى ، ذلك لأن فى « أكسوبرى » حنانا يتدفق فى كلماته وسطوره ، وفيه عطف وعاطفة ، وفى عينيه كثير من الدموع النادرة ، وتلك كلها عناصر نجدها عند الطيب صالح فى وضوح وجلاء ، أما « هيمنجواى » فهو - على شاعريته الجميلة العالية - مقاتل ، فيه قسوة على نفسه وعلى العالم ، وشعره ينبع من اليأس والصبر وقوة الإرادة لا من الحنان والعطف والأمل فى شىء جميل غامض مثلما نجد عند « أكسوبرى » والطيب صالح .

هذا النبع الصافى من الشعر أو الشعر الروائى إذا صح التعبير

نلتقى معه كثيرا فى رواية « مريود » ، يقول الشيخ « نصر الله ود حبيب » لبلال المؤذن : « يا بلال أنت عبد الله كما أنا عبد الله نحن أخوة فى شأن الله . أنا وأنت مثل ذرات الغبار فى ملكوت الله عز وجل . ويوم لا يجزى والد عن ولده يمكن أنت كفتك ترجح كفتى فى ميزان الحق جل جلاله . كفتى أنا أرجح من كفتك فى موازين أهل الدنيا ولكن كفتك يا بلال سوف ترجح كفتى فى ميزان العدل . أنا أجرى جرى الإبل العطاش يا بلال لكى أحظى بقطرة من كأس الحضرة ، وأنت شربت إلى أن ارتويت يا بلال . أنت سمعت ورأيت ، أنت عبرت وعديت ، ولما ناداك الصوت قلت : نعم ، قلت : نعم ، قلت : نعم » .

أليست هذه الكلمات قصيدة كاملة ممتعة للقلب والروح ؟ .

وهذا مقطع آخر ، يفيض بالشعر والسمو الوجدانى حيث نقرأ فى « مريود » هذا الوصف لبلال : « . . . كان اسمه حسن ، وسماه الناس بلال ، لأن صوته فى الآذان كان جميلا وفيه لكنة ، قالوا إن الشيخ نصر الله ود حبيب هو الذى أعطاه الاسم لما سمع من صوته ، وعلمه الآذان وجعله مؤذنا ، وكان يقول له : « طوبى لمن شهد صلاة الفجر فى المسجد على صوتك يا بلال ، فوالله إن صوتك ليس من هذه الدنيا ولكنه نزل من السماء » ، وأحيانا كانوا ينادونه « هلا هلا ولد لا إله إلا الله » أما « هلا هلا » فلأنها كانت العبارة الوحيدة التى يفوه بها إذا

خوطب ، وأما « لا إله إلا الله » فلأنه كان حين يسأل عن أبيه يجيب « أنا ولد لا إله إلا الله » .

مثل هذه الفقرات نتوقف أمامها ونقرأها لنجد فيها متعة مستقلة حتى عن سياق الرواية ، كل ذلك رغم أنها تخدم سياق الرواية ومعناها العام ، فشخصية « بلال » هنا ، تخلصت من الكثافة المادية تماما ، وأصبحت روحا رقيقة شفافة ، أى أصبحت شعرا نقيا صافيا ، وعندما نغمض عيوننا ونتأمل الفقرتين السابقتين ، فإننا نشعر أن « بلال » هذا قد تسلل إلى نفوسنا وجرى فى دمائنا ، وأصبح معزوفة جميلة ، تعزف فى قلوبنا ألحانا عن العشق والرضا الوصول والوجد والسر العذب فى هذا الوجود .

وينبع هذا الشعر نفسه فى « مريود » من نبع آخر ، هو نبع « الأشياء » التى أصابتها لمسة إنسانية ، فالأشياء فى رواية « مريود » ليست جامدة وإنما هى حية ومتحركة ، ولها تاريخ وذكريات ومستقبل ، مثلها فى ذلك مثل الإنسان .

الأشياء فى « مريود » ليست « أشياء » ولكنها ترتبط مع الإنسان بخيوط كأنها عروق تجرى فيها الدماء . انظر « الزير » فى الفصل الأول من « مريود » إنه كائن حى ، وصديق لنا وموجود من موجودات الله يتنفس الهواء ويفكر فى الغد ، وله بالناس علاقات وداد ومحبة :

« بلا غطاء ، ذلك السبيل ، عليه قرعة تتأرجح فوق الماء ، تضرب فم الزير يسرة ويمنة ، يشرب منه الغادى والرائح . من أقامه ؟ لا أحد يذكر ، لا أحد يذكر . ولكنه لم يعدم أحدا يملؤه صباح مساء » .

و « عصا مريود » إنها هى أيضا كائن « حى » : « . . .غريبة تلك العصا ، الآن ، كأنها امرأة عارية وسط رجال ، يحس ملمسها ويتذكر مريم . ذلك الصوت . ذلك الشباب . ذلك الحلم . . . » .

وهكذا أصبحت العصا فى يد « مريود » كائنا حيا ومعشوقا وله ملمس ناعم كالمرأة المحبوبة .

والنخلة أيضا تتنفس بالحياة وتربطها بـ « مريود » علاقات عاطفية عميقة :

« رفع رأسه إلى جريد النخلة اليابس . نعم إنها شاخت كما شاخ . وشعرها سقط كما سقط شعره . نقر جذعها فى رفق بعصاه كأنه يواسيها ، وحيا مودعا بصوت مسموع . لا عجب فهى تعلم سره ونجواه . بعدها ذهب يضرب على الدرب ، حاملا يأسه صوب النهر » .

على أن أهم الأشياء التى أصابتها « اللمسة الإنسانية » فى رواية « مريود » هى « النيل » وأرجو أن يغفر لى أهل وادى النيل الكرام وأرجو أن أغفر لنفسى ، وأنا وأجدادى من أهل هذا

الوادى ، أرجو منهم ومن نفسى غفران جرأتى على تسمية النيل باسم « الشىء » ، فلقد كان النيل كائنا مقدسا عبدته أجيال بعد أجيال من آبائنا الأقدمين . . . هذا « النيل » كائن حى يفيض بالماء والشعر والغموض والسحر ، ويعاشر الناس معاشرة الأحياء للأحياء ، يخاطبهم ويتحدث إليهم ويفاجئهم ويغضب ويفرح ويعلن رأيه فى المشكلات والأزمات ، وهذا الدور الذى يلعبه « النيل » فى رواية « مريود » هو جزء من الدور الذى يلعبه « النيل » فى أدب الطيب صالح على وجه العموم ، فالنيل فى أدب الطيب له عمقه ، وأصالته ، وهو بحاجة إلى دراسة مستقلة تتبع معناه ومغزاه فى روايات الطيب المختلفة ، والنيل فى « مريود » ، هو الكائن الحى ، كبير الكبراء ، الذى يكتشف فيه الإنسان نفسه ، ويستمع إلى الأصوات الداخلية العميقة فى قلبه وروحه ، وفى النيل يبدأ الإنسان حياته ، وفيه تنتهى هذه الحياة ، إن كان للحياة مع النيل نهاية . وفى النيل يجرب الإنسان ويحس بالخطر والخوف ويقترب من الموت . وفى النيل يولد الحب الكبير ، وفى النيل تولد الأحزان وتذهب الأحزان ، فمنه يخرج العذاب وفيه تتطهر النفس وتهدأ وتغسل كل ما أصابها من جراحات وهموم . النيل فى « مريود » هو الامتداد عندما أحس بالحزن « ذهب يضرب على الدرب حاملا يأسه صوب النهر » والنهر فى حياة « مريود » هو « التجربة

الكبرى » التى نقلته من الصبا والطفولة إلى القوة والفتوة والرجولة ، ومن الأحلام الهادئة الوديعة إلى النداءات البعيدة والصراعات الحادة فى هذه الحياة :

« . . . أخذ يضرب بيديه ورجليه فى الماء على غير هدى ، والجد على مبعدة منه يناديه بصوت فيه قسوة « اسبح . اسبح » . لا يدرى ماذا حدث ولكنه يذكر لذعة شمس الصباح وهو يستيقظ على الشاطئ ، ويذكر ضحك جده . قال له إنه سبح بالفعل دون معونة ، ليس صوب الجد ولكن صوب الشاطئ » « كان ذهنه مرهفا مسيطرا على كل عضلة فى جسمه . يذكر برودة الماء قريبا من الشاطئ ، ويذكر جذع نخلة طاف على يساره ، ويذكر غرابًا ينعق صوب الشرق . ثم أحس بالماء دافئا ، وكأن كل خلية فى جسمه تسمع وترى . وبدأ حس الدوامة يعلو والنداء يشتد . فى برهة لمح وجه مريم وسمع صوتها ينادى « يا مريود . يا مريود » وأخذ الصوتان يتجاذبانه . وأخذ صوت الدوامة الكونية يعلو حتى طغى على الأصوات كلها . لا يذكر أين كان جده حينئذ . انقطع الحبل الذى كان يربط ما بينهما . أصبح وحده إزاء قدر يخصه هو . ثم حملته موجة إلى مركز الفوضى . كأن ألف برق برق ، وألف رعد رعد . ثم ساد صمت ليس كالصمت . أحس كأنه يجلس فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر مدمر . وكان يريد أن يقتل ويدمر ويشعل حريقا فى الكون كله . ويقف وسط

النار ويرقص ، ويتراقص اللهب حوله . لم يعد مسيطرا على قوى جسمه ، ولا على قوى النهر وحسب . بل على كل احتمالات المستقبل . . . » .

وهكذا يصور لنا الطيب صالح شخصية « النيل » فى حياة « مريود » فالنيل ليس نهرا ، ولكنه هو الحياة بأكملها ، صراعه مع النيل هو صراعه مع الحياة ، وتجاربه فى النيل هى تجاربه فى الحياة ، وكأن الطيب صالح فى « مريود » يقول لنا : « من النهر جئنا وإلى النهر نعود » ، ففى النهر تتجسد الحياة بمعناها الواسع ، بما فيها من حكمة وأسرار وتجربة وغموض ووضوح ، ومن هذا النهر تنبع مياه الحكمة الخالدة النبيلة التى نقرؤها فى هذه السطور من رواية « مريود » :

« . . . شغلتنى الأصوات المبهمة التى تنبع من النهر ، كأننى أسمعها من مسافة ألف ميل ، فيها أصداء الأودية البعيدة والشلالات ، وأذعنت زمنا للغط الموجات الصغيرة تعدو بلا كلل من شاطئ إلى شاطئ . ومن آن لآن كان النهر ، هنالك فى القلب ، عند ملتقى التيارات ، يعوى عواءه القديم ، وبينا أنا كذلك إذ بصوت إنسان إلى يمينى كأنه يخاطب النهر والفجر الذى قرب يطلع : « الإنسان يا محيميد . . . الحياة يا محيميد ما فيها غير حاجتين اثنين . . . الصداقة والمحبة . ما تقولى حسب ولا نسب ، لا جاه ولا مال . . ابن آدم إذا كان ترك الدنيا

وعنده ثقة إنسان واحد . يكون كسبان . . . » . تلك هى حكمة النهر تفيض منه على قلوبنا فى رواية « مريود » .

ويصعب علينا أن نرصد كل « الوظائف » التى يقوم بها النيل فى رواية « مريود » ، ذلك لأنها متعددة متنوعة ، وخلاصتها ، أنه يمثل الحياة فى أصفى وأعمق وأهدأ وأعنف صورها ومعانيها ، فهو الحب والحكمة ، والتجربة ، وهو مجال الرؤية والتأمل ، وعلاقته بالإنسان وثيقة ، حيث يبدو الناس على شاطئ النيل أو فى مياهه وهم يتكاشفون ويبوحون بأعمق ما فى نفوسهم من أسرار . ولنترك النيل فى هذه الرواية مؤقتا ، ولعلنا نعود إليه مرة أخرى فى دراسة عن « النيل فى أدب الطيب صالح » ، ولنواصل رحلتنا الآن مع « مريود » ، فماذا نجد وماذا نرى ؟ .

نلتقى فى « مريود » بشخصية مريم التى أشرنا إليها فى البداية ، وهى شخصية قوية ذات إرادة ، مندفعة نحو التحضر والتقدم والغد ، لا تترك فرصة لاكتشاف الأساليب المختلفة التى تفك من حولها أى حصار مضروب عليها وعلى المرأة فى البيئات المتخلفة من المجتمع العربى ، تعلمت القراءة قبل أن تدخل المدرسة من شدة شغفها بالاكتشاف والمعرفة ، وأرادت أن تدخل المدرسة مع الأولاد فقيل لها « المدرسة للأولاد . ما فى بنات فى المدرسة » فقالت فى جرأة وعزم « خلاص مادام

الحكومة لا تقبل غير الأولاد أصير ولد » « مادامت الحكومة ما تقبل إلا الأولاد ، ألبس جلابية وعمة وأمشى معاكم ، مثلى مثلكم . ما فى أى إنسان يعرف أى حاجة . إيه الفرق بين الولد والبنت » ونفذت مريم ، التى تعيش فى « ود حامد » تلك البيئة البسيطة البدائية . . نفذت مريم ما أرادته بعزيمتها ، التى هى من الحديد أو أشد صلابة ، ودخلت المدرسة مع الصبيان بملابس الصبيان ، وكانت تقول فيما يشبه التحدى الصريح « البنت مثل الولد . الخالق الناطق » ومن شدة إيمانها بما تقول ، لفظا وتطبيقا ، اقتنع الذين حولها برأيها ووجهة نظرها ، بعد أن سرى فيهم إيمانها الحار بما تقول مسرى الدم فى العروق . وعن هؤلاء الذين حولها تقول لنا رواية « مريود » :

« لم تكن خجلة . واجهتنا بغتة ، فرأينا أضواء ذلك الأفق البعيد تتوهج على جبهتها وحول عينيها . نظرنا بعضنا إلى بعض كالمسحورين ، وقلنا أنا ومحجوب بصوت واحد ، وقد بدأ الأفق البعيد يتراءى لنا نحن أيضا : صحيح ليش لأ . . . » . أى أن الذين حول مريم أو « مريوم » كما كان يدللها حبيبها « مريود » اقتنعوا بوجهة نظرها ووافقوها على مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة ، خاصة إذا كانت المرأة مثلها فى القوة والشخصية والتطلع إلى الأمام ، وهو موقف ليس نابعا من البيئة ولكنه مخالف لها ومعارض متمرد عليها أشد التمرد .

وهنا نتوقف قليلا لنسجل ملاحظة عامة على أدب الطيب صالح ، هذه الملاحظة هى : أن « المرأة عند الطيب صالح » قوية جدا ، وذات إرادة صلبة ، وقدرة على الاختيار فى كل الأمور ، وبالذات فيما يتصل بأمور الزواج والحب ، والمرأة فى أدب الطيب صالح أيضا تتطلع دائما إلى الأمام ، وتختار الأحسن والأفضل ، وتحلم أحلاما زاهية عن المستقبل . وعلى سبيل المثال فإن « مريم » فى « مريود » تريد أن تتعلم وتصر على ذلك ، وهى تحلم بأن يكون لها عشرة أولاد ، يكونون جميعا من أهل العصر الجديد والتقدم والنور ، فهى تحلم بهم : أطباء ومهندسين ، ومدرسين . وعندما يعابثها حبيبها « مريود » حول حلمها بمستقبل الأولاد فيقول : الأفضل أن يخرج الأولاد « مزارعين ومداحين وصعاليك » ، عندما يقول لها ذلك فإن مريم تنشب أظافرها - كما يقول مريود - « فى وجهى وتضربنى بقبضة يدها الصغيرة ، وتعضنى وتركلنى برجلها وأنا أضحك متقلبا فى الرمل وهى تصرخ : أبدا . أبدا . أبدا » فهذه « الأبدا » الثلاثية ، هى قسم منها على الإيمان بالتحضر والتقدم والمستقبل ، وهو قسم جميل صادق لا افتعال فيه ، وإن كان كما قلت مخالفا للبيئة الواقعية متمردا ثائرا على ما فيها من جمود وركود . هذه « المرأة القوية » صاحبة الإرادة والتطلع فى أدب الطيب صالح لا علاقة لها بالمرأة المتهالكة الضعيفة التابعة

والمسحوقة والتى تشيع صورتها فى أدبنا المكتوب عن الريف العربى .

و« المرأة عند الطيب صالح » تكشف لنا عن أنه يفهم المرأة على أنها هى جوهر الحياة الإنسانية كما يحس بها الفنان فى وطنه ، إنها حافز للحياة ، وشعلة مدفونة فى الرماد ، يرى لها القلب البصير وهجا ولهيبا يشتعل . وليست صورة المرأة فى مجتمعنا العربى هى الصورة الخارجية المعروفة فى هذا المجتمع حيث يسود النموذج السلبى المغلوب على أمره ، والذى لا يرى فيه ذوو الرؤية المحدودة إلا موضوعا للجنس والحب السهل . المرأة عند الطيب صالح جوهر صاف ، ونبع غزير من ينابيع الحياة يتدفق بالحب والإرادة ، وهذه المرأة تكسر الحواجز بقوتها وشفافيتها عن غد ساطع له بريق . والمرأة عند الطيب صالح هى وجه آخر للنيل فى قوته وسحره واندفاعه وارتباطه بكل ما فى الحياة من حركة وتطلع ، والمرأة عند الطيب هى التى تريد أن تجدد الحياة والإنسان ، كما أرادت مريم أن ترى مدرسة جديدة فقيل لها مثل مدرسة « ود حامد » فقالت فى ثورة : « ود حامد تغطس فى الأرض . مدرسة كبيرة من الحجر والطوب وسط الجناين » . هذا هوحلم « مريم » التى تريد تغيير الواقع ، وبناء مدينة فاضلة جديدة ، وهذه المدرسة التى تحلم بها « مريم » البسيطة الطيبة فى قرية « ود حامد » هى نفسها التى بناها

يوما شاعر الشرق « طاغور » لتلاميذه : « مدرسة كبيرة من الحجر والطوب الأحمر وسط الجناين » ، ذلك لأن طاغور كان مثل مريم يعشق الحياة ويحلم بالمستقبل الجميل والإنسان القوى السعيد ، والفرق هو أن طاغور كان يملك تحقيق ما يحلم به أما مريم فلم تكن تملك إلا أن تحلم . وقد يتساءل الذين ينظرون إلى سطح الأشياء : هل صورة المرأة فى السودان تشبه نساء الطيب صالح القويات صاحبات الإرادة والعزيمة والقدرة على الاختيار بحرية وإصرار ؟ والإجابة عندى هى أن الطيب صالح « فنان صاحب رأى ورؤية » ، ولا مجال فى أدبه للتصوير الواقعى « الميكانيكى السطحى المباشر » ولكنه يعطى من دفقات قلبه صورة للمرأة التى هى عنده وطن وحافز وإرادة للحياة ، وحلم كامن فى أعماق أرضنا يتطلع إلى المستقبل ، إن المرأة عنده هى المرأة الجوهر ، والمرأة الحلم ، والمرأة الرمز ، وليست المرأة أبدا هى تلك الظواهر الخارجية التى قد تكون غارقة فى أجواء التخلف ، وتكون بعيدة عن هذه الصورة القوية التى يرسمها الطيب صالح للمرأة . فمن قلب الطيب صالح ومن رؤياه الإنسانية تولد هذه الصورة للمرأة والتى نجدها فى شخصية « مريم » فى رواية « مريود » ، ونجدها فى شخصية « حواء بنت العربى » فى نفس الرواية – وقد أشرنا إليها أيضا من قبل – وحواء هذه « كانت صاعقة الحسن فأرادها الكثيرون ومنهم بعض

سراة أهل البلد ، فتمنعت واعتصمت ولم تقبل منهم طالب حلال أو حرام » « قالوا ولم يعلق قلب حواء هذه إلا ببلال ، فكانت تعرض له وهو فى صلاته وعبادته ، فلا يرد عليها ولا يجاوبها وظن الناس أول الأمر أنها تعبث به ، ثم تيقنوا أنها ويا للعجب ، قد هامت به هياما كاد يذهبها عن نفسها ، ولما أعيتها الحيلة ذهبت إلى الشيخ نصر الله ود حبيب ، وشكت له وتذللت ، فأشار على بلال أن يتزوجها فقال له :

« يا سيدى روحى فداك . لكن لا تخفى عليك خافية من أحوال عبدك المسكين ، أنا ماشى فى دروب أهل الحضرة ، وأنت تأمرنى بأفعال أهل الدنيا » . فقال الشيخ : « يا بلال إن دروب الوصول مثل الصعود فى مسالك الجبال الوعرة . مشيئة الحق غامضة . يا بلال ، إن حب بعض العباد من حب الله ، وهذه المسكينة تحبك حبا لا أجده من جنس حب أهل الدنيا ، فعسى الحق أن يكون أرسلها إليك لأمر أراده . عساه جلت مشيئته أراد لك أن تختبر مقدار حبك بميزان حب هذه المسكينة لك فإما صحوت وانقطع سبيلك وإما ازددت ظمأ إلى كأس الحب السرمدى ويكون سبحانه وتعالى قد أنفذ مشيئته بإذلالك فى إرادته القصوى » ، فصدع بلال بأمر شيخه وتزوج حواء » .

« وقالوا ، ولم يجتمع بها إلا ليلة واحدة ، بعدها استأذن شيخه أن يسمح له بأن يبرئ ذمته منها ، فأذن له ، وكانت قد

حبلت منه فى تلك الليلة بابنه الذى سمى الطاهر ، وبعد أن سرحها بلال ، أبت أن تدخل على رجل آخر ، وانصرفت لتربية ابنها ، فكان شأنها فى ذلك شأن المتصوفة العاكفين ، وذكروا أنها لما رحلت عن الدنيا وهى تناهز السبعين ، كانت على أبهى هيئتها وحسنها ، لم ينقص من جمالها مثقال ذرة ، ولم يغير الزمن منها مقدار شعرة ، فكأنها كانت من تصاريفه فى حصن حصين » .

هذه هى حواء بنت العربى ، ذات الشخصية القوية والإرادة النادرة والقادرة على الاختيار فى الحب والحياة . شخصية ، ولا الرجال ، فى قدرتها على الاستمرار فى الحياة وفى اندفاعها وراء ما تريد وإصرارها عليه ، وفى قدرتها على الاحتمال والصبر ورفض ما لا تهواه ولا تريده بالقلب أو بالعقل . إنها نموذج للإنسان الكامل ، إذا اعتبرنا أن الإنسان الكامل هو الذى يعيش حسب خطته هو لا حسب خطة الآخرين ، أو بعبارة أخرى هو ذلك الإنسان الذى يعيش كما يؤمن ويعتقد ، لا كما يؤمن الآخرون ويعتقدون .

وفى رأيى أن الطيب صالح يرسم هذا النموذج للمرأة فى أدبه ، عن رؤية خاصة وحلم عميق وإيمان كامل - يريد أن ينقله بالفن إلى عقولنا وقلوبنا - بما فى المرأة من رمز رفيع للحياة ، وهذا هو الأصل فى هذه الصورة التى يرسمها الطيب للمرأة ،

ولكن قد تكون هناك عوامل ثانوية تدخل فى تكوين الصورة ، فقد حدثنى الطيب صالح عن شقيقة له قوية الشخصية صاحبة وعى وعزم وإرادة ، كما أن الطيب صالح « مثله فى ذلك مثل نجيب محفوظ الذى أنجب فاطمة وأم كلثوم » أب لثلاثة أطفال كلهم بنات ، كما أن الريف السودانى والريف العربى عموما ملىء بنماذج نسائية مشرفة ، رغم ظروفها الصعبة وما فيها من تلقائية وبساطة ، وكلما التفيت بهذه الصورة النسائية فى أدب الطيب صالح تذكرت أمى رحمها الله ، وأحسست أن الطيب يشفينى بهذه الصورة التى يرسمها للمرأة فى الأرض العربية ، فقد كانت أمى فلاحة فقيرة وأمية ، عاشت وليس لديها سوى العمل والكفاح والكدح من أجل أسرتها وأولادها ، وماتت - على فرش من الشوك - فى التاسعة والثلاثين من عمرها ، وكانت - حتى اللحظة الأخيرة - مدرسة من مدارس الصبر والكرامة والتعفف والحزن الذى كانت تحتمله وحدها بلا شريك ، وفى حياة كل الذين عاشوا فى الريف العربى - ولا شك - نماذج نسائية من هذا الطراز لم تجد من ينصفها أو يفهمها أو يعبر عنها بصدق ويرد لها الجميل ، وربما كانت هذه العوامل الثانوية جميعا من بين ما أثر فى نفس الطيب صالح ووجدانه فتعاطف مع المرأة وخلق منها فى فنه نماذج فريدة فى أدبنا العربى المعاصر .

ولكن الأصل فى نظرة الطيب صالح أن المرأة هى التى تمثل النظرة الإنسانية والفلسفية والحضارية التى يحملها فى وجدانه وعقله ويؤمن بها ، ويريد أن يبذرها فى الأرض العربية لتثمر فى قلوبنا وواقعنا أجمل الثمرات ، وكل فنان كبير فى أدب العالم يريد أن يبذر فى هذه الدنيا بذورا فى الواقع وفى وجدان الناس ، ويريد أن يخلق فى جيله وفى غيره من الأجيال نظرة عقلية وحساسية وجدانية إزاء بعض القضايا الرئيسية ، والطيب صالح فنان كبير ، وهو « يلقح » قلب جيلنا وعقله ببعض البذور الإنسانية الأساسية ، ومن بينها هذه البذور التى تتمثل فى احترام المرأة ، والكشف عن قوتها وتأثيرها وعمق اندفاعها إلى الحياة الصحيحة الخصبة وما يتمثل فيها من « إرادة الحياة » فى أحسن صورة وأجملها ، وما تشيعه فى نفوسنا من أن حرية الاختيار ليست عبثا ، وإنما هى حرية محكومة بمجد الحياة وسعادة الإنسان ، كل ذلك بالإضافة إلى ما تحمله المرأة عند الطيب صالح من رمز للحياة والوطن والأرض . والحق أن نظرة الطيب للمرأة تستحق الإعجاب والتقدير ، ففى ظنى أنه لا يمكن أن تقوم حضارة حقيقية للإنسان دون أن تكون هذه الحضارة مبنية على عدد من القيم والمبادئ أهمها : احترام المرأة ، والحضارات التى لا تعرف احترام المرأة هى نوع من الجاهلية الإنسانية تسود فيها القسوة والعنف وتختل فيها العلاقات الإنسانية والأفكار والمشاعر أشد الاختلال .

وإذا تركنا موضوع المرأة - رمز الحياة - فى مريود وهو متصل أشد الاتصال بصورة المرأة فى أدب الطيب صالح كله فإننا نلتقى بظاهرة أخرى تلفح مشاعرنا ونحن نقرأ « مريود » هذه الظاهرة هى « مشاهد الموت » ، فهناك مشهدان أساسيان للموت فى الرواية ، الأول هو موت مريم المفاجئ والذى يوحى أن هذه المرأة المليئة بالأحلام الرائعة ، والتى كانت هى نفسها حلما جميلا ، قد عجزت عن تحقيق ما تريد ، وانقض عليها الموت . ولعل هذا المصير يكشف لنا أن الطيب صالح نفسه كان يحس فى أعماقه أن أحلام مريم لم تتحقق بعد ، وأن مريم ، بموتها ، قد عادت إلى باطن الأرض ، وعندما تم دفنها فقد تم دفن أحلامها معها ، فهذه الأحلام موجودة فى باطن الأرض . . . أرضنا ولابد للأرض أن تعود فتلد « مريم » من جديد وتحقق الأحلام المدفونة . ونكاد نحس بمشاعر مقدسة نحو أرضنا هذه التى تضم جسد مريم ، ونحس أن فى باطنها كنزا كبيرا ، وأن علينا أن نستخرج مرة أخرى هذا الكنز أو هذا الجسد لنحقق به أحلام مريم التى لم تتحقق . ولهذا كله فمشهد موت مريم هو مشهد عن « موت الأحلام » ، ومريم لم تكن يوم موتها فى جنازة وإنما كانت فى عرس ، وهى لم تدفن داخل الأرض وإنما « زرعت » فى جوفها كسنبلة أو كجذع نخلة ، وعلينا أن ننتظر بزوغها ونموها من جديد . لقد كان مشهد موت مريم من أروع

المشاهد فى أدبنا العربى كله ، بل من أروع ما أتيح لى أن أقرأه فى أدب الإنسان ، وهذه هى لحظاتها الأخيرة قبل الموت كما تصفها لنا رواية مريود :

« لم تكن بها علة ، ولم تلزم فراشها غير يوم واحد ، كأنها قررت أن ترحل فجأة . كأن كل الذى حدث لم يحدث . كانت خضلة مثل عروس . ليس بها شىء سوى بعض حبات العرق على جبهتها ، كان وجهها متألقا وعيناها تتلامعان مثل البروق » . ونقرأ فى مريود أيضا صورة لجنازتها أو عرسها : « . . . دفناها عند المغيب كأننا نغرس نخلة ، أو نستودع باطن الأرض سرا عزيزا سوف تتمخض عنه فى المستقبل بشكل من الأشكال . محجوب قبل خدها . وأنا قبلت جبهتها ، وكاد الطريفى يهلك من البكاء ، وحملناها برفق نحن الستة ووضعناها على حافة القبر . أسمع ذلك الصوت الذى ليس مثله صوت يجيئنى من بعيد مثل ناى سحرى ، فى غلالة من أضواء الأقمار فى ليالى الصيف ، ولمع الشعاع على سعف النخل الندى ووهج النوار فى حدائق البرتقال . تقول وهى تجر عمامتى من رأسى : نسكن البندر . سامع ؟ البندر . المويه بالأنابيب والنور بالكهرباء والسفر سكة حديد . فاهم ؟ اتمبيلات وتطورات . اسبتاليات ومدارس وحاجات . البندر . فاهم ؟ الله يلعن ود حامد . فيها المرض والموت ووجع الرأس . أولادنا كلهم يطلعوا أفنديه .

فاهم ؟ زراعة أبدا . وحياة محجوب أخوى زراعة ما نزرعها أبدا » .

هكذا ماتت مريم بحلمها الحضارى ، وكان نداؤها يتردد فى وجدان « مريود » وهو يشارك فى جنازتها أو عرسها ويحملها مع الآخرين إلى القبر . وانطلاق هذا الصوت القوى فى وجدان مريود - يسمعه وحده - فى « جنازة عرس » مريم معناه أن مريم قد غلبت على أمرها إلى حين ، وأن أحلامها قد عادت إلى باطن الأرض أملا فى النمو من جديد . بل إنها تعود بالفعل - وربما كان ذلك حلما من أحلام اليقظة - وذلك فى مشهد مكمل لمشهد الموت ، لأنه يعطى لهذا الموت معنى خاصا عميقا صافيا ، وها هو مشهد العودة من الموت عند حافة القبر يصوره الطيب صالح على لسان « مريود » تصويرا رائعا يفيض بالشعر والموسيقى والفن الجميل :

« كانت مثل طائر . رفعها محجوب من نعشها فشهق ضوء المصابيح على حافة القبر ، وسمعت هبوب أمشير تنادينى بلسان مريم « لا شيء . لا أحد » خطا بها نحو القبر ، فاعترضت طريقه ومددت يدى . نظر إلىَّ برهة ، ورأيت عينيه ترقان وتغرورقان ، فتركها لى . كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها فى طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد ومن سهل إلى جبل . لم يكن حلما . أبدا . . كانت مريم نائمة على كتفى . سرت بها

على ضفة نهر إلى وقت الضحى ، فأيقظها لفح الشمس على
وجهها . انفلتت منى وقفزت فى الماء . كانت عارية . أشحت
عنها ولكننى لم أطق صبرا فأدرت لها وجهى . نظرت ، فإذا هى
فى بركة من الضوء ، وكأن أشعة الشمس هجرت كل شىء
وتعلقت بجسدها . كانت تغطس وتقلع ، وتختفى هنا وتظهر
هناك . وتضحك لى من جهة اليمين ، ثم إذا هى تنادينى من
جهة اليسار . نعم . نعم . نعم . أريد أن أغرق فى نبع ذلك
الضوء الذى ليس من أضواء هذا الزمان ولا هذه الأرض . لكننى
ترددت ليس أكثر مما يطرف جفن العين . فى تلك اللحظة عاد
الشعاع إلى منبعه وذهب الطيف ، لا أعلم إلى أين . ناديت
بأعلى صوتى « يا مريوم . يا مريوم » فعاد الصدى مجسما بألسنة
شتى « يا مريوم . يا مريوم » . ضربت دون هدى فى صحراء
« تويوى » [١] ريحها وتتهايل رمالها ، حتى بلغ اليأس وأخذ منى
الجهد ثم إذا شجرة طلح يلمع نوارها . فجأة أحسست بمريم .
بعيد العشاء أو قبيل الفجر ، لا أعلم . لكننى أذكر ظلاما رهيفا
وضوءا ينسكب على وجهى من عينها ، شربت منه حتى بلغ منى
الظمأ غايته » . . . وهكذا عادت مريم فى قلب « مريود » وروحه
إلى الحياة ، بينما كان يحملها إلى داخل القبر ، ودار بينهما
حوار طويل - غير مسموع لأحد - بعد العودة تسجله الصفحات
الأخيرة من « مريود » ، وهو حوار يبحث فيه « مريود » عن
طريق فى نفسه وفى عالمه يمشى على ضوئه ولا يضيع .

تلك هى مريم التى استطاعت أن تجمع فى شخصيتها بين المعنى الخاص كامرأة محبوبة ، والمعنى العام كرمز للطريق والرؤية ، ورمز لحلم الحياة وشوقها إلى التجدد وكسر الأسلاك الشائكة التى تحول بيننا وبين الانطلاق الروحى والانطلاق الحضارى معا . وهذا هو مشهد موت مريم ، وهو ليس موتا كالموت ، ولكنه وعد جديد بالنور فى حياة أخرى تنبع من باطن التراب الذى فيه جسد مريم ، هذه هى مريم ، « العذراء » الثانية التى أنجبت لعالمنا بلا زواج : حلما ، وعشر بنين وبنات لم يولدوا إلا فى الخيال ووصية بالطريق تضىء الظلام أمام أهل الطريق ، وأصحاب القلوب التائهة فلا تضل . إنها حقا عذراء ثانية ، مثل العذراء الأولى التى أنجبت للدنيا عيسى المسيح من غير زواج كالزواج المعروف فى دنيا البشر .

والمشهد الرائع الثانى من مشاهد الموت فى « مريود » هو مشهد موت بلال . وهو أيضا مشهد نادر فى أدبنا وأدب الإنسان ، فالموت هنا نظام وترتيب واختيار ، وهو موت فيه حياة أكثر من الحياة نفسها ، وكأن الميت هنا يموت برغبته ورضاه ، وكأنه فى الموت يمشى على قدميه من مكان إلى مكان ، على أن الموت على طريقة بلال ليس ميسورا للجميع ، فهو نعمة لا ينالها إلا المتصوفون والعشاق وأهل الحظوة والرؤية والحضرة الذين لهم فى قلوبهم عيون ترى ما لا نراه ، وإنى لأكاد أجرؤ على القول - بضمير أدبى مستريح - أننا نستطيع أن

نقارن هنا بين مشهد موت « بلال » ومشاهد الموت المشهورة عند شكسبير ، ويخرج « بلال » من هذه المقارنة خالدا مثل غيره من الموتى الخالدين . نستطيع أن نقارن بين مشهد موت بلال ، ومشهد موت « هاملت النبيل » ، ونقارن بينه وبين مشهد موت « أوفيليا » الرقيقة ، ومشهد موت « جولييت » الطاهرة ، التى ماتت مرتين ، مرة بالمنوم ، وكان موتها وهما لكن الأهل والأحباب عاملوه معاملة الموت الحقيقى لأنهم كانوا يجهلون ولا يعلمون ، أما الموت الثانى لجولييت فقد كان بخنجر حبيبها روميو ، طعنت به نفسها ، عندما اكتشفت أن موتها الوهمى قد أدى إلى انتحار حبيبها ، فاختارت أن تعيش بأن تموت على صدر حبيبها المعشوق . بل أكاد أجرؤ على القول مرة أخرى بأن « الموت » فى « مريود » له طعم خاص ، ولون لا يختلط مع غيره من الألوان ، إنه موت جميل يلبس عمامة سودانية وجلبابا أبيض ويحمل فى يديه مبخرة تفوح برائحة عربية أفريقية ، وهو موت فيه موسيقى وطبول من تلك التى نسمعها فى الغابات وفى موالدنا الدينية ، إلا أن صوت الطبول والموسيقى فى « مريود » ليس عاليا لأن الموت هنا وديع متواضع يمشى على أطراف أصابع فى رشاقة وابتهاج وحكمة . . . موت بلال هو - حقا - موت عربى أفريقى ، وهو لا يمكن أن يظهر إلا فى بلادنا حيث يوحد التصوف والسحر القدرة على مخاطبة الموتى والإيمان الصحيح الثابت بأن ما بعد الحياة هو حياة أيضا .

وهذا هو مشهد العرس الصوفى ، أو مشهد « موت بلال » كما نقرؤه فى رواية « مريود » :

« قالوا : إنه مكث حولا واحدا فقط بعد وفاة الشيخ نصر الله ود حبيب ، وأنه توفى مثله فى نفس الساعة من نفس اليوم من أيام شهر رجب . كان قد امتنع عن الأذان ودخول الجامع بعد وفاة شيخه واحتجب ، وذات فجر استيقظ الناس على صوته ينادى من على مئذنة الجامع ، صوت وصفه الذين سمعوه بأنه كان مجموعة أصوات ، تأتى من أماكن شتى . ومن عصور غابرة . وأن نفس ود حامد ارتعشت لرحابة الصوت ، وأخذت تكبر وتعلو وتتسع ، فكأنها مدينة أخرى فى زمان آخر ، قام كل واحد منهم من فراشه وتوضأ وسعى إلى منبع الصوت ، كأن النداء عناه وحده فى ذلك الفجر . ولما وقفوا للصلاة رأوا « بلال » يلبس كفنا . وكان الجامع غاصا بخلق كثير ، من أهل البلد ومن غير أهل البلد . كان أمرا عجبا . كبر للصلاة كما كان يفعل أيام « ود حبيب » ثم وقف ليصلى بهم ، فلم يقف أمامهم حيث كان يقف الشيخ ، بل وقف معهم فى وسط الصف الأول ، وهو على تلك الهيئة . وقرأ سورة الضحى بصوت فرح ، فإذا بالآيات نضرة كأنها عناقيد كرم . وبعد الصلاة التفت إليهم بوجه متوهج سعيد وحياهم مودعا ، وطلب منهم ألا يحملوه على نعش بل على أكتافهم ، وأن يدفنوه بجوار شيخه

« نصر الله ود حبيب » ، على أن يتركوا بينه وبين الشيخ مسافة تقتضيها أصول الاحترام والتبجيل ، بعد ذلك تمدد على الأرض عند المحراب وتشهد واستغفر ، والناس ينظرون فى رهبة ودهشة ، ثم رفع يده كأنه يصافح أحدا وأسلم روحه إلى بارئها . وحملوه من موضعه ذاك من الجامع إلى المقبرة ، وقالوا إنه مشى فى جنازته خلق كأن الأرض انشقت عنهم . ودفنوه عند الشروق فيما رووا ، وأم بهم الصلاة رجل مهيب لم ير وجهه أحد ، ولكن أكثرهم قال إنه كان كأنه الشيخ نصر الله ود حبيب . وحدثوا أنه ما من رجل شهد وفاة بلال إلا وقد اشتهى أن تقبض روحه فى تلك الساعة ، فقد جعل مذاق الموت فى أفواههم كمذاق العسل » .

هذا هو مشهد موت بلال وهو ، كما قلت ، مشهد نادر فى أدبنا ، وهو أيضا من أجمل وأعمق مشاهد الموت فى أدب الإنسان ، وهو مشهد يكشف لنا أن عالم الطيب صالح قد حلت فيه « بركة » من بركات الوجود ، وأصابه « مس » من الحياة فأصبح كل شىء فى هذا العالم يتحرك وينبض بالحرارة حتى الموت ، ولأن الطيب صالح من نبع الوجدان والقلب يكتب ، ولأن الطيب صالح من عين الرؤية والمشاهدة الداخلية يكتب ، فهو لا يعبأ بالحدود الكثيفة للأشياء ، بل يحس أن هناك وحدة للوجود ، تجمع كل شىء ، وتجعل الكل ناطقا وعاشقا ،

وتصيب الموت بالدفء فيصبح امتدادا لعالمنا ، فيه كلام وأحاديث وفعل وآمال وأحلام ، وهو يحيط ذلك كله بجو من الصوفية الكاملة ، ولكنها صوفية « اليقظة » المتفتحة على الحياة « المنفعلة والفاعلة » ، وليست صوفية الخمول والجمود ، تلك الصوفية الذابلة المعتزلة التى لا ترى فى الوجود إلا ما يوجب الانصراف عنه . إنها صوفية لا علاقة لها بمشكل « الاعتزال والانتماء » والاختيار بينهما ، ولكنها صوفية يختار فيها الإنسان بين « الحياة بالعشق » و « الحياة بالعقل والسلطة والحياد بين الأشياء » ، وهى صوفية لا تحتار ؛ لأنها تختار « الحياة بالعشق » ولا تتردد فى الاختيار .

وهنا ينبغى أن نشير إلى أسلوب الطيب صالح وما فيه من تأثرات بكتب الأديان والتصوف ، فعندما نقرأ فى « مريود » عبارات مثل « تفاحة قلبى » و « رمانة قلبى » نتذكر « نشيد الإنشاد » فى التوراة ، فهذه هى روحه وهذا شذاه . وعندما نقرأ فى الحوار بين « مريود » وحبيبته - فى عالم الروح - قول مريود : « اجعلى لى آية » نتذكر عطر الأسلوب القرآنى ، أما فى الحوار بين بلال وشيخه فنحن نتذكر كتاب « المواقف » « للنفرى » وغيره من كتب المتصوفين أصحاب لغة العشق و « أوراد » الوصول . وقد حدثنى الطيب صالح - وهو عندى صادق أمين - أن بعض مقاطع القصة كانت تهبط عليه فجأة ،

وفى أوقات لا يكون فيها على أهبة الكتابة ، وعندما تهبط عليه هذه المقاطع يستجيب لها كما يستجيب لنداء مقدس ويكتبها كما أملاها عليه إلهام الروح ، وهذه « الحالات » عند الطيب هى من أحوال المتصوفين وأهل العشق . وهى حالات تفيض بالنور على كثير من صفحات مريود وتملؤها بالعطر الروحى الجميل . ومن المقاطع التى هبطت على الطيب صالح فجأة فكتبها كما هى ، عندما استيقظ ذات صباح ، فوجدها حديثا فى قلبه ، ذلك المقطع الأخير من رواية مريود ، حيث تقول « مريم » لـ« مريود » ، وكان صوتها كأنه ينزل من السماء ويحيط بمريود من النواحى كافة ، تطويه رياح وتنشره رياح :

« يا مريود . أنت لا شىء . أنت لا أحد يا مريود . إنك اخترت جدك وجدك اختارك لأنكما أرجح فى موازين أهل الدنيا . وأبوك أرجح منك ومن جسدك فى ميزان العدل ، لقد أحب بلا ملل ، وأعطى بلا أمل ، وحسا كما يحسو الطائر ، وأقام على سفر ، وفارق على عجل . حلم أحلام الضعفاء ، وتزود من زاد الفقراء ، وراودته نفسه على المجد فزجرها ، ولما نادته الحياة . . . ولما نادته الحياة . . . » .

هذه هى كلمات الصوت الداخلى الذى استمع إليه الطيب صالح « وكان كأنه ينزل من السماء ويحيط به من النواحى كافة » ، فسجله الطيب على الورق كما هو ، وهذا المقطع هو

نموذج لمقاطع متكررة هبطت على الكاتب بهذه الطريقة ، وفى هذا الموقف الأدبى الروحى ، دليل جديد على أن الينابيع التى يتدفق منها عالم الطيب صالح هى ينابيع الروح والوجدان والحلم الصافى العميق ، وليست ينابيع الملاحظة الخارجية ، واليقظة العقلية التى تحسب خطوات النفس والجسم بالأمتار والسنتيمترات .

هل انتهت عطايا مريود ؟ كلا إنها لم تنته فما يزال فيها الكثير الذى يستحق البحث والدرس والاكتشاف ، ولكن لابد لنا أن نتوقف هنا فالمجال محدود ، وحتى لا نفسد « الوردة » بكثرة التفتيش فى أوراقها وكثرة البحث والتنقيب فى تربتها ، وتحليل عطرها فى معامل الكيمياء ، ولكننى أود أن أنهى هذه الدراسة بملاحظتين صغيرتين :

الملاحظة الأولى هى أن الطيب صالح - وقد أشرت إلى ذلك من قبل « قد نسج روايته من قماش سودانى أفريقى عربى » ، ومن هذا القماش « المحلى القومى » استطاع الطيب صالح أن يكتب أدبا « إنسانيا عالميا » ، يمكن لأى إنسان أن يقرأه فى أى مكان من الأرض فيطرب له ويتأثر به ، وتجرى فى عينيه الدموع ، فكأن « القومية المحلية » عند الطيب صالح هى طريقة « الوصول » إلى الإنسانية ، والحقيقة هى أن الطريق الوحيد للوصول إلى العالمية هو الابتداء من المحلية القومية ،

ولا طريق آخر سوى هذا الطريق ، والمحلية القومية هنا هى أشبه بالصحراء العربية التى كانت تخفى فى جوفها محيطا من « البترول » فظاهرها صحراء جرداء وباطنها كنوز ، كذلك فإن المادة « المحلية القومية » عندما تخفى أنهارا وينابيع كثيرة من الشعر والموسيقى والعواطف الإنسانية الغنية الخصبة ، و « مادتنا القومية الإنسانية » فى وجهها الخارجى لا تظهر إلا التخلف والأوجاع والهموم ، ولكن هذا المظهر الخارجى يخفى تحته الكنز الشعرى : التجارب الصوفية واختلاط الشعوب والسحر والأساطير والأحداث الكبيرة وكثرة الهموم والصدمات . . . لقد انصهرت هذه المواد كلها وخلفت فى الأعماق كثيرا من الشعر والفن والرؤى والأساطير ، ولما كان الطيب صالح - فى أدبه - يحفر فى الأرض ، ولا يكتب فوق سطحها بالطباشير ، فقد اكتشف الكنز فى باطن الأرض ، فانساب من هذا الكنز فى أدب الطيب صالح فن جديد جميل .

بالإضافة إلى هذه الملاحظة حول القومية والعالمية هناك ملاحظة ثانية وأخيرة عن المعنى العام لقصة « مريود » وكما أشرنا من قبل فإن قصة مريود عسيرة على التلخيص ، وإذا أردنا أن نعرف معناها العام بالتحديد الدقيق فسوف يصعب علينا ذلك ، ولكننا نستطيع أن نقترب من هذا المعنى ، إذا نظرنا إليها على أنها عمل روائى ، وأنها فى نفس الوقت قصيدة فى تمجيد

سلطان العشق والمحبة بالمعنى الواسع لكلمتى العشق والمحبة ، ولعل أقرب المفاتيح للمعنى العام لهذه الرواية أو هذه القصيدة هو قول « الطاهر ود الرواسى » عن أمه وعن نفسه ، حيث اقترب الطاهر تماما من النبع الأصلى للرواية أو القصيدة :

« وما رأيت حبا مثل حب تلك الأم . وما شفت حنان مثل حنان تلك الأم . ملت قلبى بالمحبة حتى صرت مثل نبع لا ينضب . ويوم الحساب ، يوم الخلق بين يدى ذى العزة والجلال ، شايلين صلاتهم وزكاتهم وحجهم وصيامهم ، وهجودهم وسجودهم ، سوف أقول : يا صاحب الجلال والجبروت ، عبدك المسكين الطاهر ود بلال ، ولد حواء بنت العربى ، يقف بين يديك خالى الجراب ، مقطع الأسباب ، ماعنده شىء يضعه فى ميزان عدلك سوى المحبة » . هذا ما يقوله الطاهر ود الرواسى .

وسوف نخطئ تماماً لو فهمنا أن « المحبة » التى تدور حولها قصة « مريود » هى المحبة العادية التى تربط بين شخص وشخص أو بين مجموعة أشخاص ، فالمحبة هنا هى قوة دافعة من قوى الحياة ، وهى قوة كبرى تحرك الإرادة الإنسانية وتضعها فى موضع الفعل والحركة والتأثير ، وهى قوة من قوى الحضارة تواجه قوة أخرى هى « التسلط » فالمحبون فى عالم الطيب صالح يقفون فى جانب والمتسلطون فى جانب آخر ، والصراع

بينهما قائم لا يتوقف ، فإذا انتصر المتسلطون فإن الحضارة تتعثر ، ويتعرض المجتمع للتشوه ، وتنهار المدينة الفاضلة كما انهارت « إرم ذات العماد » فى القصة الدينية المعروفة ، حيث كانت « إرم » جميلة جدا ولكنها كانت تقوم على التسلط لا على الحب ، وعندما ينتصر المتسلطون يتعرض الإنسان للذبول والضياع وتتبدد قواه فلا ينتج شيئا له قيمة فى الحياة ، فالمحبة عند الطيب صالح هى حل للمصير الإنسانى ، وهى موقف حضارى وفلسفى واجتماعى ، وهى إرادة وقوة وحركة وعزم على الخلاص من عوامل الإحباط فى حياة البشر ، وليست المحبة عند الطيب سذاجة وسلبية وموقفا فرديا وتخليا عن الإرادة . . . إن المحبة فى عالم الطيب صالح هى الحضارة ، بكل العناصر التى تتكون منها الحضارة من إرادة وذكاء ونبل وتخلص من تفاهات المجتمعات التى تنعقد فيها الدنيا وتنعقد فيها النفوس وتتوقف الحركة ، أو تدور حول أشياء صغيرة تبدد مياه الحياة الصافية فيما لا زرع فيه ولا ثمر ولا زهر ولا عطر ولا روح ولا نبض . . . الحضارة عند الطيب صالح هى المحبة والمحبة هى الحضارة ، ومريود أغنية للمحبة أو أغنية للحضارة .

(١) هذا الفصل هو مقدمة رواية « مريود » للأديب السودانى الطيب صالح ، وقد صدرت الرواية مع المقدمة سنة ١٩٨٧ .

(١) كلمة « تويوى » هى كلمة تصور صوت الريح وأظن أنها عامية سودانية .

أحمد عبد المعطى حجازى
فى ديوانه « مدينة بلا قلب » (☆)

القصيدة الأولى التى تطالع القارئ فى هذا الديوان هى قصيدة « العام السادس عشر » . . . ولست أدرى هل هى مصادفة أم أنه شىء مقصود أن تكون هذه القصيدة بالذات هى أولى قصائد الديوان . . . فالقصيدة تقول لك بوضوح : إن صاحب هذا الديوان شاعر ثائر . . . وهى لا تكتفى بهذا القول بل إنها تزيد على ذلك شيئا مهما : إذ تدلك على نوع من الثورة يعيش فى وجدان هذا الشاعر ، ويعبر عنه ديوان « مدينة بلا قلب » .

فمنذ القراءة الأولى لقصيدة « العام السادس عشر » نعرف أن الشاعر يصور مرحلة نفسية فى تاريخه الذاتى ، تلك هى مرحلة « المراهقة » . . ثم يدعو إلى الحذر منها وتجاوزها ، لأن فى العمر مراحل أخرى تتبع هذه المرحلة وتختلف عما فيها من سلطان للوهم والخيال وعشق للصمت والموت والتحرر المطلق ، وفى اللحظة التى تحس فيها أن الشاعر يدعو إلى تجاوز مرحلة « المراهقة » أو المرحلة التى اختار لها اسم« العام السادس عشر» تحس أيضا أن هناك دلالة عامة لهذا التجاوز . . . لهذا الانطلاق إلى عالم « ما بعد العام السادس

عشر » . . . بل« ما بعد العام التاسع عشر » . . . وهذه الدلالة العامة هى التى تعطينا نقطة انطلاق الشاعر ، وتحدد لنا الدنيا التى ثار عليها ، والدنيا الجديدة التى يتطلع إلى الاستقرار بين جناحيها .

إن مرحلة « العام السادس عشر » لم تكن مرحلة فى عمر الشاعر وحسب . . . بل كانت أيضا مرحلة فى حياتنا العربية . . . عندما أراد الشاعر أن يتجاوز مرحلته الذاتية ، كان فى نفس الوقت يريد أن يتجاوز نفس المرحلة فى حياة المجتمع الذى يعيش فيه . . . ربما لم يكن يهدف إلى ذلك أو يعيه وعيا إراديا مقصودا . . . ولكنه كان يحس به ، ويعبر عنه فى تلقائية واضحة . فأحمد حجازى ليس من هؤلاء الشعراء الذين « يقصدون » أولا ثم يكتبون الشعر بعد ذلك تحقيقا لمقصد محدود . . . بل هو شاعر يصدق فى إحساسه صدقا عميقا لا سذاجة فيه . . صدقا خاليا من التقليد فى الشعر أو فى تجربة الحياة على السواء . . . ولنذكر فى هذا الميدان ما قاله نبى الفكر اليونانى القديم سقراط عندما اجتمع بالشعراء ، ثم . . . « لقد سألت كلا منهم عما عناه بشعره ، فلم يكن فيهم من استطاع الإجابة على سؤالى هذا ، ولقد جمعنى وإياهم مجلس ضم كثيرا من المعجبين بهم وبأشعارهم ، فلم يكن بين الحضور رجل إلا وهو أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم »

. . . إن معنى كلام سقراط ، أن أهم إجابة يقدمها الشاعر الموهوب عن « مقصده » من كتابة الشعر هى الشعر نفسه . . . والحق ما قاله سقراط .

ربما لم يقصد الشاعر أن يعبر عن ثورته على مرحلة « العام السادس عشر » فى حياة مجتمعه ، كما ثار عليها فى حياته الذاتية . . . ولكن هذا هو الذى حدث تماما . . . لقد كانت نقطة انطلاق أحمد حجازى فى فنه وحياته هى الثورة على مرحلة « العام السادس عشر » فى حياة مجتمعه . . . ولنسارع إلى القول بأن ثورة حجازى ليست ثورة ازدراء وإنكار ، إنما هى ثورة الرغبة الحادة فى النمو والتطور . . . . هى ثورة تتجاوز وتمتد دون أن تقتلع الجذور والأصول . . . إنها ثورة البذور التى تريد أن تشق التراب لتلتقى فى رحابة الفضاء بنور الشمس وحنان النهار .

فما هى مرحله « العام السادس عشر » . . . . . تلك التى نتحدث عنها ؟

فى استطاعتنا أن نتذكر فترة فى حياتنا العربية كان شاعرها الأكبر ونموذجها المثالى هو أحمد شوقى . . . . . وكان شوقى أميرا فى الشعر وشبه أمير فى الحياة . . . .ولقد كان هذا الأمير شاعرا عظيما بحق. . . . . . ولكن من الناحية الموضوعية ماذا كان؟ . . إنه كان يعبر عن الحياة العامة ، ولم يكن يعبر عن الحياة الخاصة . . كان يرى الحياة الرسمية الظاهرة ، ولم يكن

يعبر عن الحياة الخاصة .... كان يرى الحياة الرسمية الظاهرة، ولم يكن يرى الحياة الداخلية المختفية فى نفوس الأفراد .... ولذلك فقد كان شعره تسجيلا وتعبيرا عن الأحداث الكبرى فى حياة المجتمع .... إذا وقع حادث سياسى مثل مأساة دنشواى أو حادث اجتماعى مثل خروج المرأة إلى الحياة العامة لأول مرة ، أو حادث اقتصادى مثل إنشاء بنك مصر .. إذا وقع حادث من هذه الأحداث ، فشعره يسجله ويعبر عنه ويجعل منه نغما رصينا باقيا .. ولكن لم يكن هذا هو كل شيء فى حياة الناس ، وعلى الأخص فى حياة الجيل الجديد الذى ظهر على مسرح الحياة فى مصر بعد الحرب العالمية الأولى .. فهذا الجيل يعانى أشياء لا يعانيها شوقى ، ويعيش حياة مختلفة عنه تمام الاختلاف .. إنه يشارك مثل شوقى فى الحياة العامة ، ولكنه لا يستطيع أن يكتفى بهذه المشاركة أو يقتصر عليها .. ذلك لأن هذا الجيل الجديد لم يولد وفى فمه ملعقة من أى معدن .. بل كان عليه أن يبحث عن ملعقته بنفسه، ويكد ، ويكافح ويعانى الإرهاق والتعب فى سبيل الحصول على احتياجات حياته المادية والمعنوية على السواء ... لم يكن يعيش فى قصر كما كان يعيش شوقى ، ولم يكن يتصل بمجتمع مفتوح محلول المشاكل مثل مجتمع شوقى ، وفى مثل هذا المجتمع المفتوح تكون مشكلة المرأة على سبيل

المثال – مشكلة غير موجودة ، فشوقى يتصل بفتيات مثقفات متحررات من بنات طبقته ، وهى الطبقة العليا فى المجتمع آنذاك ، وهنا لا شعور بالحرمان الذى كان يشعر به الجيل الجديد الوافد إلى القاهرة من المدن الصغرى ، أو الذى كان يعيش فى البيئات الشعبية فى العاصمة . . فالمرأة ، بالنسبة لهذا الجيل مشكلة ، والعمل مشكلة ، والحياة إجمالا مجموعة من الإشكالات « الخاصة » التى تحتاج إلى حل . . وقد تكون هذه الإشكالات « الخاصة » هى فى حقيقتها إشكالات مشتركة بين عدد كبير هم أبناء الجيل المولود على فراش السلام الجريح بعد الحرب العالمية الأولى . . ولكن« الاشتراك » فى هذه المشكلات لا ينفى أنها تعترى كل فرد على حدة ، وتدعوه إلى معركة معها . . معركة لا يغنيه اشتراك الآخرين فيها عن إحساسه بالوحدة والانفراد .

وشوقى لم يكن يعبر عن شىء من هذا . . لم يكن شوقى يعرف المشكلة الخاصة التى تجعل منه وحيدا منفردا ، بل كانت حياته الخاصة دائما منسجمة متناسقة ، لا تعترضها مشاكل ولا احتياجات ناقصة . . أما الذى كان يشغل ذهنه فهو المشكلات العامة ، شأن « علية القوم » آنذاك من الوزراء والحاكمين . . وإن اختلفت طريقته فى التعبير عن تلك المشكلات فاختار الشعر وسيلة له وطريقة .

وعندما وجد الجيل الجديد طريقه إلى التعبير عن نفسه وقع على الفور فى معركة مع شوقى ومدرسته وتحدد مطلب الجيل الجديد فى الشعر بالتعبير عن « الذات » ، وتخليص الشعر من تلك الحالة التى تذوب فيها « شخصية »الشاعر إلى عمل فنى يبرز هذه « الشخصية » ويعبر عن مشاعرها وما يدور فى وجدانها من خطرات وأحاسيس ، وفى سبيل ذلك لا بد من التخلى عن جعل الشعر أداة للتعبير عن المشكلات العامة ، ما لم تدخل هذه المشكلة فى صميم التجربة الذاتية للشاعر .

وارتفعت أعلام تشير إلى ميلاد جديد ، وانبعثت الفرحة بهذا الميلاد ، وأخذ موكب شوقى يتوارى بعيدا عن الأفق ، وعلى مسرح الحياة أخذت الجماعة الجديدة تحتل مكان الغاربين عن سمائنا فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين على التقريب . وكان أعلام المدرسة الجديدة هم عبد الرحمن شكرى والعقاد والمازنى ، وتلقف الدعوة جناح آخر مثله الفنان العربى اللبنانى ميخائيل نعيمة أحد رواد الشعر المهجرى ، وقد لخص أحد أبناء الجماعة الجديدة وجهة نظر الجماعة فى الفن عندما قال :

ألا يا طائر الفردو   س إن الشعر وجدان

وصاحب هذا البيت هو عبد الرحمن شكرى ، وقد جعل منه شعارا للجزء الأول من ديوانه ، الذى أسماه « ضوء الفجر » .

منذ هذه اللحظة بدأت فى حياتنا مرحلة « العام السادس عشر » . . . . . وإذا استخدمنا الاصطلاح النقدى فإننا نستطيع أن نسميها بالمرحلة « الرومانسية » وقد استمرت هذه المرحلة فى حياتنا إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية بفترة غير قصيرة ، وقد كان الجيل الأول من أجيال هذه المدرسة هو الذى دعم الأسس النظرية لمرحلة « العام السادس عشر » وجاء بعد ذلك جيل ثان هو الذى استطاع أن يخلق الفن الذى يمثل هذه المرحلة خير تمثيل فعلى محمود طه وإلياس أبو شبكة وإبراهيم ناجى وأبو القاسم الشابى ومدرسة المهجر . . . . كل هؤلاء هم الشعراء الذين مثلوا مرحلة « العام السادس عشر » فى أحسن صورها الفنية . . ولنحاول أن نستخلص شخصية هذه المرحلة من واقع قصيدة أحمد حجازى نفسها :

عامى السادس عشر
يوم فتحت على المرأة عينى
يومها . . . واصفر لونى
يومها . . درت بدوامة سحر
كان حبى شرفة دكناء أمشى تحتها
لأراها
لم أكن أسمع منها صوتها
إنما كانت تحيينى يداها

كان حسبى أن تحيينى يداها

ثم أمضى أسهر الليل إلى ديوان شعر:

« يا فؤادى رحم الله الهوى

كان صرحا من خيال فهوى

اسقنى واشرب على أطلاله

وارو عنى طالما الدمع روى »

فالعلامة الظاهرة الواضحة فى الجيل الرومانسى هى اكتشافهم لشخصية المرأة وجعلها موضوعا من موضوعاتهم الشعرية ، على أن المرأة كانت دائما موضوعا من موضوعات الأدب عامة والشعر على وجه الخصوص. ولكن المرأة فى الأدب الرومانسى هى محور رئيسى جوهرى فيه ، فالمرأة فى الألوان الأخرى من الأدب موضوع إلى جانب الموضوعات الأخرى ، وليست أهم الموضوعات ولا أقربها إلى الأهمية ، كما أن المرأة يمكن أن تصبح فى ألوان الأدب الأخرى غير الأدب الرومانسى وسيلة إلى شىء آخر ، قد تكون وسيلة لشرح فكرة الفضيلة والدعوة إليها ، وقد تكون وسيلة للبحث عن اللذة الحسية ، ولكن فى الأدب الرومانسى تكون المرأة لذاتها هى الهدف الأسمى ، بل إن النظر إلى الحياة إنما يكون من خلال أفراح الفنان وأحزانه فى تجربة المرأة ، فروح الجمال تشع فى الدنيا وفى الطبيعة إذا ما كان هناك أمل فى نجاح لتجربة مع

المرأة ، أو مجرد وهم فى هذا الأمل ، وتحل محل هذه الروح الفرحة روح أخرى مشبعة بالحزن إذا ما تعرضت تجربة الحب لعائق من العوائق وفى ميدان التجربة الرومانسية عموما تتعرض التجربة دائما لعقبة من العقبات ، بل إن الرومانسية لا تظهر إلا إذا كانت هناك عقبات كبيرة فى داخل المجتمع فقد ظهرت الرومانسية فى القرن التاسع عشر فى أوربا ، وبالتحديد منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وكان ظهورها تعبيرا عن مقاومة الضغط الذى يلقاه الفرد فى تجاربه النفسية وعلى رأسها تجربة الحب . ومن أمثال هذه العقبات عقبة الاختلاف الطبقى ، فقد يحب إنسان من الطبقة الفقيرة فتاة غنية ، فيفشل هذا الحب بالطبع . وهناك عقبة التقاليد الاجتماعية فقد يحب إنسان له أسرته ومكانته فى المجتمع بغيا يرى فيها المجتمع إنسانة غير شريفة ، إنسانة خارجة عليه لا يجوز لصاحب الوضع المستقر أن يرتبط بها أى ارتباط ، وعقبة أخرى مثل نظرة المجتمع القديم إلى الحب باعتباره « عيبا » أو أمرا مشينا . . كل هذه العقبات كانت تفرض القيود الرهيبة العنيفة على الفرد ومن هنا ظهرت النزعة الرومانسية لتحطيم هذه القيود وتجاوزها ، وظهرت هذه النزعة فى الأدب ، وكان الجو العام الذى تصوره هذه النزعة هو الحب الفاشل، والحب العاجز الذى لا يستطيع تحقيق أمانيه فى ميدان الواقع ، وما يرتبط بهذا كله من أحزان وألوان قاتمة ، وما

يدعو إليه من وحدة وانفراد والتماس للعزاء فى الطبيعة أو فى الظلام أو فى مزيد من التخيل والوهم ، وفى المقطع الذى ذكرناه من قصيدة « العام السادس عشر » يصور أحمد حجازى نوع الحب الذى يعيشه ابن العام السادس عشر ، وهو نفسه نوع الحب الذى يعيشه الرومانسيون عموما ، فهو يحب فتاة . . . . . « لا يراها » ، « لم يكن يسمع منها صوتها » . . وفى ذلك دلالة على نفسية « ابن العام السادس عشر » ودلالة على « النزعة الرومانسية » التى تعنى أن ظروف الحياة تحمل من العقبات ما يحول بين الإنسان وبين تحويل حبه إلى حقيقة عملية وقد كان العصر الرومانسى عندنا هو هذا العصر بالضبط ، هو العصر الذى يضع العقبات والعوائق فى طريق العاطفة ، فالمرأة لم تكن تخرج إلى الحياة العامة ، وإذا خرجت فهو الخروج المتردد الخائف ، أما الحب فهو شىء تنكره تقاليد المجتمع وتأباه ، وقد اتضحت هذه التقاليد واستقرت سطوتها فى نفسية الفتاة فهى لا تجرؤ على الاستجابة لنداء ذاتها المحتاجة إلى الحب ، أو الاستجابة لنداء الذى يدعوها للمشاركة فى التجربة العاطفية . لذلك فقد أصبح للرومانسية تقاليد هى الأخرى . . . فالحب هو « الحب المحروم » . . الحب الذى يعتمد على الخيال والوهم ، لا على الواقع والتجربة . . الحب الذى يتغذى من السهر والقلق والخروج بالشعور والفكر عن منطقة الواقع الحى . . . ويصور

أحمد حجازى هذه التقاليد تصويرا دقيقا عميقا عندما يقول :

وأرى الحب . . . . . . شرودا وتهاويم، وحزنا
والمحب الحق . . . . من يهوى ويفنى
وعميق الحب . . . . . حب لم يتم
ليقولوا . . . . يا للحن لم يتم !

ونفس هذه الصورة الرائعة لتجربة « العام السادس عشر » فى عمر الأفراد وعمر المجتمعات ، هى التى يعبر عنها فكتور هوجو أحد أعلام النزعة الرومانسية وأساتذتها على لسان أحد أبطال رواياته عندما يقول هذا البطل مخاطبا حبيبته :

« أحبك حبا صادقا ، واأسفا ! إنى أحلم بك حلم الأعمى بالضوء . سيدتى ! عندى أحلام لا عداد لها ، أحبك من قريب ومن بعيد وفى جو من الظلام ، ولا أجرؤ على لمس طرف إصبعك ».

أو كما يقول شاعر رومانسى من شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر:

« أحب ، وأستطيع أن أصرح دون مبالاة ، أحب وأنا وحدى الذى أدرى ، وحبيب إلىَّ سرى ، وحبيب إلىَّ عذابى ، وقد عقدت العزم أن أحب حبا خاليا من الأمل ، ولكنه ليس خاليا من السعادة . أراك وهذا حسبى » .

مثل هذه المشاعر هى التى تعيش فى وجدان العصر الرومانسى تماما . . إنها على التحديد هى : الحب الخيالى المحروم ، والعزلة والانفراد ثم حب الطبيعة واتخاذها ملجأ آمنا تستقر فيه المشاعر والأحاسيس . . تلك هى العناصر الأساسية فى تجربة « العام السادس عشر » وقد رصد أحمد حجازى هذه المشاعر رصدا فنيا أصيلا . ذلك لأنه عاشها فى فترة من حياته ، وكانت هذه الفترة هى بالمصادفة التى بدأ فيها العصر الرومانسى يعطى وهجه الأخير حيث يتوارى بعده ليفسح المكان لتجارب جديدة فى الحياة وفى الفن .

فبعد الحرب العالمية الثانية على التقريب كانت المدرسة الرومانسية تجمع كل طاقاتها وإمكانياتها محاولة أن تستمر فى البقاء ، لأنها بدأت تشعر بتغير حاسم فى الحياة ، وبدأت بذور هذا التغير تعكس نفسها فى الأدب ، أى بدأت تعمل على خلق شخصيات أدبية جديدة ذات رسالة من نوع جديد ، وقد كانت المرحلة الأدبية التى امتدت منذ أيام الحرب العالمية الأولى ، منذ أن قال عبد الرحمن شكرى « يا طائر الفردوس، إن الشعر وجدان » إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية . . كانت هذه المرحلة هى مرحلة « العام السادس عشر » . . . كانت تحمل فى تعبيرها الأدبى ، والشعرى على وجه الخصوص كل خصائص هذه المرحلة . . . كانت منابعها الرئيسية هى الحب المحروم ،

ووحدة الفرد وعزلته عن المجتمع . والارتماء فى أحضان الطبيعة بحثا عن الأمان وتهدئة القلق . . . . . وكانت هذه النزعة واضحة تماما فى شعر « على محمود طه وإبراهيم ناجى وإلياس أبو شبكة وأبو القاسم الشابى » ، وقد ظلت هذه النزعة مسيطرة عليهم حتى آخر لحظة فى حياتهم وفيهم من مات فوق الأربعين مثل على محمود طه ، ومن مات فوق الخمسين مثل إبراهيم ناجى . . . . ومع تقدم هؤلاء الشعراء فى السن لم تتغير هذه النزعة على الإطلاق . . . . ذلك لأنها كما قلنا كانت مرحلة فى حياة اجتماعية كاملة . لا مرحلة فى حياة الأفراد وحسب.

وقد صور أحمد حجازى هذه المرحلة ، لأنه عاشها فى تجاربه الأولى ، بينما كانت المرحلة نفسها فى تجاربها الأخيرة ، وبعد أن صور المرحلة فى حياته تصويرا رائعا صادقا ، ينتهى من ذلك وفى نفس القصيدة إلى أن هذه المرحلة لا بد أن تذبل وتتغير وتسلم الإنسان إلى مرحلة أخرى هى « العام التاسع عشر » . . . . . وهو العام الذى يتحول فيه الشاعر تحوله الذاتى الخاص ، وهو أيضا رمز لبداية هذا الشاعر فى طريق الحياة ، فقد بلغت الحياة نفسها « عامها التاسع عشر » ، وانتهت المرحلة الرومانسية وبدأت مرحلة جديدة .

يقول أحمد حجازى فى ختام قصيدته الرائعة :

أصدقائى

نحن قد نغفو قليلا
بينما الساعة فى الميدان تمضى
ثم نصحو ، فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا
وتركنا الأقبية
وخرجنا نقطع الميدان فى كل اتجاه

. . . .

أصدقائى
ها هى الساعة تمضى
فإذا كنتم صغارا فاحلفوا ألا تموتوا
واحذروا عامكم السادس عشر!

. . . . والرموز فى القصيدة واضحة حتى لتكاد هذه الرموز أن تكون تعبيرا مباشرا لا رمزية فيه ف « الساعة » هنا هى الزمن ، هى أيام الحياة . . . . . و« الركب » هو المجتمع الإنسانى الذى يعيش فيه الفرد . . . . . و« الأقبية » هى المنعطفات والزوايا التى كان الفرد ينعزل فيها عن مجتمعه ودنياه ، ليلتمس لنفسه مجتمعا ذاتيا خاصا عناصره هى الوهم والخيال والصمت والظلام . . . . . وأحيانا تكون الطبيعة هى عنصره الرئيسى ، يغنى بها الإنسان الرومانسى نفسه عن الناس . . . . . وهكذا تعلن هذه القصيدة فى رموزها البسيطة ، وبنائها الفنى الذى لا يخدشه

نقص على الإطلاق أن شاعرنا قد تجاوز مرحلة العام السادس عشر ، فترك دنيا « دون كيشوت » وما فيها من أحلام وأوهام ، إلى أرض الواقع بما فيها من صراع ومشكلات مع الحياة والأشياء . . . . لقد « حلف ألا يموت » وقرر « أن يحذر عامه السادس عشر » . . . . . بل إنه ليدعوا الذين يعيشون معه ، ويمارسون تجربة الحياة فى جيله أن يدخلوا أيضا معركة الوجود الاجتماعى . . . . . وأن يدركوا الحقيقة . . . . لقد مضت مرحلة العام السادس عشر . . . . ولن تعود من جديد .

وهكذا يصل الفنان إلى نقطة البداية ، أو نقطة الانطلاق .

وهكذا تبدأ قصة الإنسان الذى يعبر عنه هذا الديوان .

إنها تبدأ كما قلنا بالثورة على مرحلة فى حياة الشاعر الذاتية ، تقابلها ثورة مشابهة على مرحلة فى حياتنا الاجتماعية . . . وتصل « مراسيم » هذه الثورة إلى تمامها عندما يأخذ شاعرنا أهبته لمغادرة بلدته « تلا » إلى مدينة « القاهرة » . . . و« تلا » هذه ليست مدينة بالمعنى الصحيح ، فهى مدينة صغيرة ، وقرية كبيرة فى نفس الوقت . . . ولكنها على الإجمال تتميز بكل ما يتميز به الريف فى مصر من ميزات وخصائص ، وهى تزيد على ذلك بأنها قريبة إلى عدد من المدن وعلى رأسها مدينة القاهرة ، ولذلك فإن أضواء المدينة وضوضاءها تصل إلى حدودها ، ثم تخترق هذه الحدود فى هدوء وبلا عنف ، فإن

هذه الحدود هى آخر مدى يمكنها أن تصل إليه . . . على أن العين البصيرة الدقيقة ، كانت تتعلق بخيوط النور من المدينة الكبيرة ، لأنها تعرف أن وراء هذه الخيوط عالما جديدا آخر ، يجذب إليه النفس الممتلئة بالإمكانيات الغنية بألوان الطموح ، الراغبة فى مزيد من تذوق الحياة ، ومعرفة أعماق تجربتها الحقيقية البعيدة . . . . وقد تعلق شاعرنا فعلا بهذه الخيوط ، وارتبط مصيره بها ، وصمم على أن يركب مركبه الصغير إلى محيط المدينة العنيف . . . . ذلك المحيط الذى تصل إليه أصداء أمواجه العاتية وهو قابع فى مأمنه فى « تلا » .

وتستطيع أن تتصور شاعرنا وهو يستعد للرحيل إلى المدينة الكبيرة ، إلى أكبر مدينة فى الوطن العربى بل أكبر مدينة فى الشرق الأوسط كله وألا تبخل عليه بكل عواطف المحبة والإشفاق وأنت تتصور آنذاك . . أنه ينطلق بجناحه البسيط الذى لم يعرف مرارة التحليق فى الآفاق الواسعة حيث العواصف تلو العواصف لا ترحم العصافير ولا النسور . . . وهو ينطلق بزاد من المشاعر الفطرية الخالصة التى لم تتعقد على الإطلاق ، وهو ينطلق من المسافات الضيقة والشوارع المحدودة ، والمجتمع الصغير الذى يعرف فيه الناس بعضهم بعضا إلى مسافات واسعة وشوارع لا حدود لها ، وناس كثيرين جدا قلما تستطيع أن تكتشف فيما بينهم أى نوع من العلاقة . . فالمدينة الكبيرة هى

بحق كما يصورها إليوت « وحش ضرير أو هوة للموت تبتلع من فيها وتحيل الفرد إلى قزم » . . . . لقد جاء أحمد حجازى إلى « القاهرة » وحيدا لا يملك إلا موهبته . . . لم يكن يملك عملا بعد أن رفض عمله المحدود الضيق كمدرس فى قريته ، ولم يكن يملك مسكنا مستقرا يأوى إليه عندما يأوى الناس إلى عوالمهم الخاصة ، ولم يكن له فى المدينة الكبيرة أصدقاء يعرفهم ويعرفونه . . كل شىء تركه فى قريته الصغيرة وراءه . . . وجاء إلى المدينة متصورا أن موهبته سوف تكفل له ما ينقصه من عناصر الحياة وهو تصور فطرى طبيعى . . . . ولكن كم كان أمام هذا التصور من عقبات واقعية تحول بينه وبين التحقيق ! وقد لمس شاعرنا هذه الحقيقة الصلبة منذ اللحظة الأولى ، وكانت صدمة لوجدانه ومشاعره ظلت تعكس آثارها على شعره ، حتى اليوم . . والواقع أن هذه التجربة العنيفة المريرة ليست تجربة أحمد حجازى وحده ، ولكنها تجربة الكثيرين جدا من أبناء جيله ، وهذه التجربة نفسها هى الامتحان القاسى الذى يخرج الناس منه إلى فئات وأنماط مختلفة ، فلا بد له من حل هذا الأشكال والوصول إلى طريقة للخلاص ، فالهدف البعيد الدائم للحياة الإنسانية هو « التكامل » . التكامل الداخلى الذى يصنعه انسجام الذات مع نفسها ، وتسوية القلق والانقسام النفسى بطريقة ما . . . والتكامل الاجتماعى ، بأن يتم انسجام الفرد مع المجموع الذى يعيش

معه ، طالما أنه لا يستطيع الاستغناء عن الحياة المشتركة مع الجماعة . . . ولقد عرضت هذه المشكلة لكل أبناء الجيل الذى ينتسب إليه أحمد حجازى . . . وإذا كانت المشكلة واحدة أمام أبناء هذا الجيل ، فطريقة الحل مختلفة تماما . . . هناك الذى أراد أن يتغلب على المشكلة عن طريق « العقيدة السياسية » التى يؤمن بها تمام الإيمان ، ويجد فيها مأواه ومأمنه ، كما كان الإنسان فى العصور السابقة يجد مأمنه الكامل فى الأساطير مثلا ، أو كما يشعر الإنسان المتدين نحو دينه . . . . إن دينه ليس « واجبا » وحسب ، بل إنه بالدرجة الأولى طريقة الخلاص ، طريقة لتطهير النفس من أزماتها ، وتدريبها على التخلص مما يعرض للحياة من عناصر الشقاء، وما يعرض للنفس من تجارب فاشلة وأسئلة لا تجد الإجابة الكاملة . . . هناك من لجأ إلى العقيدة السياسية كحل للمشكلة الكبرى التى تعرض له وما يتفرع عنها من تفاصيل وجزئيات . . . وليس معنى هذا أن كل صاحب عقيدة سياسية إنما يرتبط بعقيدته فقط لأنها حل ذاتى لما يعتريه من قلق وانقسام نفسى وحنين إلى التكامل الداخلى والتكامل الاجتماعى على السواء . . . بل معناه على التحديد أن العقيدة السياسية إلى جانب وظيفتها العامة إنما تقوم بوظيفة ذاتية ، ولا يمكن تجاهل هذا العنصر على الإطلاق إذا ما أردنا أن نعرف حقيقة النماذج النفسية الموجودة فى عصرنا . . . .

إلى جانب العقيدة ، التى يلجأ إليها نمط من الجيل الذى يمثله وينتسب إليه أحمد حجازى ، فإننا نجد طرائق أخرى للخلاص من مشكلة هذا الجيل . . هناك نمط « المنحل » الذى يجد فى اللذة الحسية عقيدة تكفيه ، وتحقق له الانسجام النفسى الكامل . . . . . ويجد « المنحل » اكتفاءه وخلاصه فى الجسد الأنثوى ، وفى الشراب وفى الطعام ، وفى اكتساب كل المظاهر الاجتماعية الشكلية من العناية البالغة بالملبس وطريقة الحديث وغير ذلك . . . وهناك نمط ثالث يلجأ إلى حل المشكلة عن طريق لا مفر لنا من تسميته بـ « الانتهازية » . . . إنه مجامل منافق لا يقيم وزنا للقيمة الإنسانية فى سبيل الوصول إلى مكان اجتماعى ، أو سلطة مادية تمكنه من تحقيق مطالب حياته ، والوصول إلى الاكتفاء النفسى ، وإحاطة مشاعره بسياج يحميها من تسلل ذرات القلق والتمزق . . . وهناك نمط آخر هو « المغامر » . . . . ذلك الذى يملأ فراغ حياته بخلق الإشكالات العنيفة المفتعلة ، والتماس التجارب الحادة التى تثير الحماس وتستنفد الطاقة الإنسانية ، وتبدو طريقا للخلاص . . . وهناك فى آخر الأمر ذلك الذى يختار الانطواء والعزلة ، يقتات فى « منفاه » بأى شىء . . ربما بالقراءة ، ربما بالوهم والتخيل ، وربما بالاكتفاء بموقف المتفرج السلبى الذى قرر أن يقول أمام

كل إشكال يعترضه كما كان يقول أحد أبطال سارتر . . « وما الفائدة؟ » .

هذه هى الأنماط الرئيسية فى الجيل الذى ينتسب إليه أحمد حجازى ، وهذه هى طرائق الخلاص الكبرى بالقياس إلى هذا الجيل ، فأى طريق اختارها شاعرنا وأى حل ارتآه ؟ . . . إننا نود أن نقف لحظة لنرى كيف صور المشكلة ، وكيف عبر عنها . . . وذلك قبل أن نبحث عن الطريق التى اختارها كحل أخير . . . وفى هذا الديوان نجد أربع صور للمشكلة التى يعانيها الشاعر ، والتى تلفح وجدانه ، وتهز مكامن الإبداع فيه . . . . والصورة الأولى لهذه المشكلة ، الصورة الباهرة الكبرى ، هى قسوة المدينة وتعقدها . . . وتكاد هذه الصورة تلقاك فى معظم قصائد الديوان ، وعلى الأخص قصائده التى يرتفع فيها الشاعر إلى التعبير عن أعظم ما لديه من مشاعر وانفعالات ، فهذه القصائد تضرب دائما على وتر « الإحساس بالغربة » . . ففى قصيدته الرائعة العملاقة « كان لى قلب » يقول الشاعر:

وذات مساء

وعمر وداعنا عامان

طرقت نوادى الأصحاب لم أعثر على صاحب

وعدت تدعُّنى الأبواب والبواب والحاجب

يدحرجنى امتداد طريق

طريق مقفر شاحب،
لآخر مقفر شاحب
تقوم على يديه قصور
وكان الحائط العملاق يسحقنى
ويخنقنى
وفى عينى . . . سؤال طاف يستجدى
خيال صديق
تراب صديق
ويصرخ أننى وحدى
ويا مصباح مثلك ساهر وحدى

ويتحدث عن « البشر فى المدينة » فى قصيدته « الطريق إلى السيدة » ، فيقول فى تصوير صادق باهر وإن كان أقل لوعة وأخف صوتا من ذلك الصراخ الداخلى المتمزق العالى فى« كان لى قلب »:

والناس يمضون سراعاً
لا يحفلون
أشباحهم تمضى تباعا
لا ينظرون
حتى إذا مر الترام
بين الزحام

لا يفزعون

لكننى أخشى الترام

كل غريب ها هنا يخشى الترام

. . . ولنلاحظ « خوفه الريفى » من « الترام » تلك الآلة التى هى علامة ظاهرة من علامات المدينة بالنسبة للريفى الغريب الذى لم يعرفها من قبل ، ولم يألفها . . فهى شىء جديد على حياته . . .

وفى قصيدة « مقتل صبى » نقف أمام صورة تدلنا دلالة واضحة على مدى ما يعانيه الشاعر فى المدينة . . . فالقصيدة تتحدث عن طفل صغير داسته عربة فى الطريق . . ولكن الناس هنا بلا أسماء . لأنهم كثيرون متزاحمون ، وكل مشغول بنفسه عن الآخرين . . من هو الطفل الذى داسته العربة ؟ من صاحب ذلك الدم الوردى الصغير الذى داسته أقدام قاسية ممزقة ومزجته بالتراب والغبار والزحام ؟ .

ابن من هذا الذى مات ذات صباح . . ذات مصادفة ؟ . . . من أمه ومن أبوه ومن شقيقته وشقيقه؟ . . لا أحد يعرف ، لأن الناس هنا لا يعرفون الأطفال ، ولا يعرفون آباء الأطفال وأمهاتهم ، لقد مات الولد الصغير وحمل معه « سره » :

الموت فى الميدان طن

العجلات صفرت ، توقفت

قالوا : ابن من

ولم يجب أحد
فليس يعرف اسمه هنا سواه
ولم يجب أحد
فالناس فى المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد

وفى قصيدته « أنا ومدينتى » لا يجد نفسه إلا « وريقة فى الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت فى الدروب » . . . ثم

لقد طردت اليوم
من غرفتى
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا!
وهذه مدينتى!

و« الغرفة » هنا قد تكون غرفة حقيقية ، وقد تكون غرفة رمزية ، تدل على المأمن المفقود . أو تدل على الريف الذى كان يعيش فيه من قبل ، ثم فقده أو رحل عنه . . أو « طرد » منه كما يتراءى لشعوره فى لحظ الضيق والضياع . . . فما يستطيع ضائع أن يقول إننى اخترت الضياع . . . . ولكنه دائما مرغم عليه . . . لقد صار« ضائعا بلا اسم » .

وفى قصيدة « إلى اللقاء » تطل التجربة . . . تجربة الشعور

بقسوة المدينة .. على أن تفاصيلها قد ازدادت وتعمقت عناصرها ، إن القصيدة لا تعبر عن « الصدمة الأولى » للتجربة ، ولكنها تعبر عن التجربة بعد الممارسة ، ومحاولة تكشف الوسائل المختلفة التى تيسر على الشعور المرهف ، إمكانية تحمل التجربة القاسية ، ما دام لم يعد هناك مفر من تحمل هذه القصيدة يصور أحمد حجازى نهار المدينة ، وليلها ... إنه فى المرحلة الأولى من تجربته لم يكن يعرف التفاصيل ، بل كان يعتمد على الانطباع الأولى العام .. أما الآن فقد عرف أن :

شوارع المدينة الكبيرة
قيعان نار
تجتر فى الظهيرة
ما شربته فى الضحى من اللهب
يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج ، والبناء والسياج
غير المربعات ، والمثلثات ، والزجاج

ثم يتحدث عن ليل المدينة بعد أن تحدث عن نهارها :

الليل فى المدينة الكبيرة
عيد قصير
النور والأنغام والنساء والشباب
والسرعة الحمقاء والشراب

عيد قصير
شيئا . . . فشيئا ، يسكت النغم
ويهدأ الرقص وتتعب القدم
وتكنس الرياح كل مائدة
فتسقط الزهور
وترفع الأحزان فى أعماقنا رؤوسها الصغيرة

. . . . ولكن هذه الرؤوس الصغيرة تظل تنمو وتنمو حتى تصبح كائنات تسيطر على النفس ، وتشيع فيها الكآبة والأسى .

وفى قصيدة « حب فى الظلام » يعبر عن التجربة بطريقة أخرى ، فهو وحيد طريد يريد أن يقول لحبيبته إنه يحبها فلا يستطيع ، وعندما ينفرد بنفسه ينسى أحزانه ، ويلتمس فى ضوء المدينة وحيويتها أنيسا له ، فيتصور مدينة جميلة ، الناس فيها يعرفونه ويعرفهم ، ويتحدثون إليه ، ويسألونه عن حبه ، عن أشيائه الخاصة . إنه فى هذه المرة لا يحكى عن قسوة المدينة بطريقة مباشرة ، بل يتحدث عن هذه القسوة بطريقة نفسية خاصة ، فهو يتصور المدينة كما يتمناها لا كما هى موجودة فى الواقع ، ويمنح هذه الصورة الوهمية حبه . . . وهمسه . وأنت لا تستطيع أن تهمس إلا لحبيب . . . وهو فى هذه القصيدة يتحدث عن حب لم يستطع أن يبوح به لصاحبته . . . ثم .

ولكننى فى المساء أبوح

أسير على ردهات السكينة
وأفتح أبواب صدرى
وأطلق طيرى
أناجى ضياء المدينة
إذا ما تراقص تحت الجسور
أقول له يا ضياء ارو قلبى فإنى أحب
أقول له يا أنيس المراكب والراحلين أجب
لماذا يسير المحب وحيدا
لماذا تظل ذراعى تضرب فى الشجرات
بغير ذراع
ويبهرنى الضوء والظل حتى ،
أحس كأنى بعض ظلال ، وبعض ضياء
أحس كأن المدينة تدخل قلبى
كأن كلاما يقال وناسا يسيرون جنبى
فأحكى لهم عن حبيبى

تلك هى المدينة التى يحلم بها . . . أن يكون هناك « كلاما يقال وناسا يسيرون جنبى » . . . . وهو يتخيلها ويتصورها مادامت صعبة التحقيق فى الواقع الملموس .

وفى قصيدة أخرى تطل المشكلة بعنف ومرارة ، من جديد ، تلك هى قصيدة « رسالة إلى مدينة مجهولة » . . . .

وهو يبعث فيها برسالة إلى والده الذى مات ، يحكى له فيها حكايته هو . . . . . وفى هذه القصيدة يقول :

أبى

وكان أن عبرت فى الصبا البحور

رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالدا ، ما بعده فصول

بحثت فيها عن حديقة ، فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون

ودائما على سفر

لو كلموك يسألون كم تكون ساعتك ؟

. . . هذه مرحلة أخرى من مراحل الصورة الأليمة المريرة التى يلحظها فى الناس داخل المدينة ، فالشىء الذى يحكم علاقاتهم هو السرعة ، والعجز عن الارتباط الإنسانى المتأنى الأنيس . . حتى إذا سألوك عن شىء فعن « الساعة »، وهى نفسها رمز من رموز « السرعة » . . . . . إنها رمز للطرف الثانى من أطراف الصراع داخل هذه المدينة المليئة بالأحزان . . . . هذا الطرف هو « الوقت » فما أكثر ما يتحمله إنسان المدينة من أعباء صغيرة لا تنتهى ، ومن خلال هذه الأعباء المتراكمة تذوب مطالبه الإنسانية الحقة .

هذه أول صورة للمشكلة التى يعانيها شاعرنا كإنسان ، والتى

يعبر عنها فى شعره ، تعبيرا صادقا نابضا مليئا بعمق الرؤية وعمق الإحساس حتى أنك تستطيع أن ترى فى هذا التعبير جيلا بأكمله ، أو ترى بتعبير آخر « قلق جيل » يسلك عديدا من الطرق ويستخدم أكثر من وسيلة كى يصل فى نهاية الأمر إلى التكامل الذاتى ، والتكامل الاجتماعى . . . كى يتغلب على انقسام نفسه وتمزقها فى مشكلات متلاطمة بلا حل ، وكى يتغلب على الانقسام بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه إما بتغيير هذا المجتمع أو بتغيير ذاته . . . . هذا كله يصوره شاعرنا فى ثلاث صور أخرى غير الصورة السابقة وهى قسوة المدينة .

فهناك من ناحية : « الشعور بالمأساة » . . . . وذلك الشعور الذى يشيع فى قصائد الديوان ، وفى اختيار التجارب التى يعبر عنها . . . والديوان فى مجمله هو « تراجيديا » عنيفة . . . . هو شعور غامر بمأساة ، وتعبير متعدد الجوانب عن هذه المأساة ، فمعظم القصائد التى يمكن أن نسميها قصائد ذاتية إنما تنبعث من هذا الشعور ، ولكن القصائد « الذاتية » لا تدل وحدها على عمق المأساة الغائرة فى نفس الشاعر بل تدل على ذلك القصائد ذات الموضوعات الخارجية . . القصائد التى تكون خامة التجربة فيها من موضوع خارج ذات الشاعر . . . إن هذه القصائد كلها تعبر عن مأساة وتنبع منها ، وإذا كان الشاعر يجد فى تجاربه الذاتية عناصر المأساة تتسرب إلى حياته ، ثم تظهر فى شعره ، فإن شيئا

آخر يواجهنا فى هذا الديوان هو أن يلجأ الشاعر بمحض اختياره إلى الموضوعات الخارجية التى يكون جانب المأساة فيها واضحا بارزا قويا . . . . . هناك غير التجارب الذاتية المباشرة فى الديوان قصائد تستمد تجاربها من موضوعات عامة ، وهذه القصائد هى : مذبحة القلعة ، بغداد والموت ، سوريا والرياح ، صبى من بيروت ، قديسة . وفى هذه القصائد كلها يطل علينا « الشعور بالمأساة » بارزا واضحا . . . فمن الواضح أن الذى أغرى شاعرنا بصياغة القصيدة التاريخية المعروفة عن مذبحة القلعة هو ما فى هذه القصة من جانب تراجيدى وما فيها من تشابه الحالة النفسية التى يعيشها الشاعر والرؤى التى تملأ دنياه . . . فالمعنى المباشر الذى يسود هذه القصيدة هو أن المماليك كانوا متأهبين للفرح بالحياة ، فاستعدوا لأفراحهم ، ولبسوا أجمل الثياب ، وركبوا خيولهم القوية التى تبعث فى النفس مزيجا من الإحساسات ، ثم سار هؤلاء المماليك فى « الموكب » تدق أمامهم موسيقى وتستثير خيالاتهم أحلام حلوة ، وأمان جميلة . . . . وبينما هذا الموكب ، السائر الفرحان بالحياة ، الراغب فى مزيد منها والمتطلع إلى مختلف جوانبها . . . يمضى فى طريقه إذا بالكارثة تقع :

دخلوا القلعة ثم التفتوا فى بعض ريبة

فإذا بالباب يرتد هناك

وإذا صوت الجموع
صادر من خلف باب . . . من هناك
« أطلقوا » !
قالها قائد جند الأرناءوط
« أطلقوا » !
فالنار تهوى كالخيوط
كالمطر
زغردات مستريبة
تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة

وهكذا يقع الاعتراض على « الرغبة فى الحياة » على « الرغبة فى الفرح » ، وتتلوث كل الثياب التى استعد بها المماليك لخلق دنيا من السرور المجنح

والسير فى موكب النشوة بلا مخاوف أو أحزان . . . . . .
هذا هو ما حدث للمماليك ، وهذا ما يحدث لشاعرنا الإنسان كل يوم : رغبة عارمة فى الفرح . . . رغبة عارمة فى الحياة . . . إرادة تريد أن تنطلق فى عالم السرور والتجربة . . . جناحان فيهما حنين لاخترق ثلوج الحزن وإذابتها فإذا هى أمواه غدير ، وطيور حلوة تحسو القطرات العذبة ، وربيع أخضر يتثنى هنا وهناك . . . ولكن هذه الرغبة العارمة ما تكاد تولد ، حتى تعترضها العقبات تلو العقبات ، ومن هنا ترتد هذه الرغبة النابعة

من مكامن الفرح فى الذات الإنسانية لِتصبح جزءا من أحزان تلك الذات وآلامها . . . وهذا هو الخيط الذى أمسك به شاعرنا فى مأساة مذبحة القلعة ، لقد استعاد التفاصيل الإنسانية ، لا السياسية ، فى هذه المأساة التاريخية ، وأعاد بناء هذه التفاصيل ، استجابت له ملكاته الشعرية استجابة فذة لأنه وهو يعيد بناء هذه المأساة ، كان فى الواقع يلمح التطابق بينها وبينه . فكل رغباته فى الحياة تذبح أمام العقبات فيما يشبه المؤامرة أو التدبير ، وثياب أفراحه المزركشة لا يكاد يأتى الليل إلا وقد تناثرت فوقها بقع حمراء من الدم ، بعد أن كسرت الأحداث والعقبات رقبة كل عصفور حلو من عصافير أفراحه وأمانيه .

نفس المطابقة بين الذات والموضوع فى القصائد الأخرى ذات الموضوعات العامة .

فى « بغداد والموت » تطل صورة الشهيد صلاح الدين الصباغ لتحكى حكاية إنسان يريد الحياة ويدافع عنها . . حكاية « حيران بالحلم النبيل » . . . ويبلغ الشاعر قمة روعته وهو يعبر عن أحزان بغداد ، ويرسم فى صورة باهرة ما كانت تعانيه من الآلام فى ذلك العهد الكئيب من عهود تاريخها . . . .

بغداد درب صامت ، وقبة على ضريح

ذبابة فى الصيف لا يهزها تيار ريح

نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض.

وأغنيات محزنة
الحزن فيها راكد لا ينتفض
وميت ، هيكل إنسان قديم
سيف على صدر الجدار، خنجر من النضار
أردية ملونة
غطت ضلوعا من هشيم
وامرأة تغلق فى وجه المساء بابها
تبكى على أخشابه أحبابها
وأوجه منقبات لا تبوح

وهذا الحزن الغامر ، ليس صورة من أحزان بغداد فى فترة من فترات تاريخها وحسب ، بل إن هذه الصورة تتطابق مع أحزان الشاعر نفسه . . . . إنها فى نفس الوقت صورة من عالمه الداخلى ،على أنها صورة خاصة من ذلك الحزن الكئيب الذى أجهده طول الكفاح فالتمس العزاء فى نوع من الغفوة والسكون . . . . وهى حالة أخرى غير حالات التمرد والصراخ والعنف ، وإن كانت تحتوى فى داخلها على استعداد لمعاودة الصراع . . . إنها تلك اللحظة التى تنساب فيها دموع العين بيسر وهوادة وغزارة . فإذا ما وصلت إلى الفم بلغ الاستسلام المتحفز الصابر بالإنسان ذلك الحد الذى يشرب فيه دموعه دون مقاومة ، ودون تغيير لمجرى تلك الدموع . . . هذا هو نوع الحزن الذى يصوره

شاعرنا فى ذلك المقطع الكئيب ، إنك تكاد تحس أن كل شىء قد أصابه الركود والتوقف عن الجريان .

أما النغم المختار لتصوير التجربة فهو « الرجز » . . . ذلك النغم الشعرى الهادئ المنساب ، المتماثل مع طبيعة تلك الحالة تماما .

وفى قصيدة « قديسة » يلقى الشاعر بنظراته إلى الجانب الذاتى الحزين فى مأساة البطلة جميلة أبو حريد ، ذلك الجانب الذى تتطابق فيه « أحزان جميلة » مع أحزانه هو ، وأحزان أبناء جيله ، هؤلاء الراغبين أشد الرغبة فى الحياة ، والعاجزين فى ذات الوقت عن تحقيق تلك الحياة . . . . هؤلاء الذين يمثلون فى جانب من جوانب حياتهم أسطورة « سيزيف » اليونانية القديمة . . . ف « سيزيف » يريد أن يرفع صخرة إلى قمة الجبل، ويظل يسعى ويناضل حتى يصل إلى بداية القمة وقد ركب الأهوال من السفح حتى تلك الغاية . . . . . وإذا بـ« الصخرة » تتدحرج لتعود إلى السفح ، ويعود معها « سيزيف » ليبدأ الكفاح من جديد ثم تتكرر القصة باستمرار . . . وأسارع فأقول إن قصة « سيزيف » هذه لا تنطبق على جيلنا من جانب : أنها تصور العجز عن البلوغ إلى غاية معينة، وعدم جدوى الكفاح فى تحقيق تلك الغاية . . . كلا ، فالجيل الذى يعبر عنه أحمد حجازى يعرف لنفسه غاية ، بل وغايات كثيرة . . . ولكن ما هو

السبيل لتحقيق تلك الغايات ؟ إن الاضطراب والقلق والحزن تنبع كلها من التفكير فى الوسائل . . . وأحيانا كثيرة يصبح الإنسان البصير بغايته الذى يعرف نهاية المطاف فى مأزق نفسى مرير . . . . إن قلقه ليس فى البحث عن « غاية » و« هدف » . . . بل القلق ، فيما يحول بين تلك الغايات والأهداف من عقبات . . . إن « سيزيف » عصرنا يعرف أنه يريد أن يضع الحجر على قمة الجبل ، ويعرف قيمة هذا الأمر تماما . . . . ولكن الغاية السليمة . . . . . ينبغى أن تتوفر لها الوسيلة السليمة أيضا ، حتى لا يتدحرج الحجر كلما شارف البلوغ إلى القمة . . . . هذه هى المحنة ، هذا هو مصدر القلق.

وقد اختارت « جميلة » وهى من أبناء جيل أحمد حجازى . . . اختارت لنفسها طريق التضحية لتصل إلى قمة الجبل. . . . ولكن كم كان فى هذا الطريق من متاعب . . . يصورها لنا الشاعر خير تصوير، ويعبر بها عما يحسه فى نفسه هو ، ولكنه لا يقول لنا أبدا : توقفوا عن التضحية لأنها طريقة شاقة متعبة محزنة . . . . كلا بل يقول شيئا آخر . . . إنه يقول: اعرفوا قيمة التضحية لأن ثمنها غال . . . . فلنزد من إعجابنا بتضحية « جميلة » ولنعرف لها عظمتها الباهرة . . . إنها إنسانه عظيمة . . . . قديسة :

لم تبتسم جميلة

لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر
لم تعرف اللثما
لم تعرف الغرام إلا خاطرا ، حلما
فقد مضى كل فتى فى سنها إلى الجبال

. . . .

وكلما تذكرت يا سيف
كادت تطير
يا سيف تحت الأرض يمسك المدينة
يا سيف من خمس سنين لم ينم
يا سيف عندما يراها يبتسم
يحب ترديد اسمها
يسألها عن أمه عن أمها

وهذا هو الذى يضنيه ضنى المتمردين لا ضنى المستسلمين العاجزين . . . إن أمام الرغبة فى الحياة عقبات تخلق الحزن ، وأحزانا جميلة كأحزانه ، كأحزان أبناء عمره وعصره . فمأساة جميلة فى معناها الإنسانى تتطابق مع أحزانه تماما . . . . ما وجه الشبه كما يقولون ؟ . . . إن وجه الشبه هو : رغبة فطرية خارقة فى الحياة تحول بينها وبين التحقيق عقبات وعقبات . . . على أن هذه العقبات لا تؤدى إلى السلبية والسكون . . . ولكنها تؤدى إلى نوع عنيف من الإيجابية يشوبه الحزن ، ويقطر منه

أسى لا يغفله الشاعر وإنما يتبناه . . . . وكل صاحب قضية كبيرة مثل جميلة إنما يدافع فى الأساس عن قضايا فطرية طبيعية كالحب والأمن وطمأنينة النفس . . . صاحب هذه القضية عندما يدخل ميدان المعركة فإنه يدخلها بنفس قوية ولكن هذه النفس مع ذلك تستشعر الحزن الذى يمتزج بقوتها فيزيدها رصانة .

وفى « صبى من بيروت » و« سوريا والرياح » تتطابق الأحزان فى الموضوعات التى يعبر عنها شاعرنا مع أحزانه هو .

ذلك هو « الشعور بالمأساة » الذى يشيع فى التجارب الذاتية لأحمد حجازى ، ويشيع فى الموضوعات العامة التى يعالجها بمحض اختياره ، أو التى يعالجها عن طريق الاختيار أيضا ولكن بدافع من الضمير الإنسانى والوطنى الذى يستجيب له قلبه الموهوب .

وصورة أخرى من صور المشكلة التى يعانيها شاعرنا ويعبر عنها . . . . تلك الصورة هى « الفراغ النفسى » . . . « الوحدة الروحية » . . . وتتمثل هذه الصورة على التحديد فى تجربة « المرأة » فى حياته ، أو تجربة الحب . . . فابن العام السادس عشر ، عندما انتقل إلى دنيا كفاحه فى عامه التاسع عشر كان لا بد لقلبه أن يرتوى وهو ظمآن . . . إنه لم يعد ظمآن بالطريقة الرومانسية التى تعتمد على الوهم والخيال . . . . ولكنه اليوم يشعر بذلك الظمأ الفنى الواضح الذى هو احتياج حيوى أصيل

يحس به الشاعر الإنسان . . . ولكن ما أفرغ الجراب من حصاد النهار ، وحصاد المساء! . . . . إن شاعرنا محروم من واحدته ، فارغ الوجدان ، بينما دنيا هذا الوجدان الموهوب مفتوحة النوافذ والأبواب . وما من طارق يحن ، وما من طائر يريد أن يستقر هنا ويغنى على هواه . . . ربما كان سبب هذا الحرمان هو الضائقة المادية التى فرضت على الشاعر وعلى أبناء جيله مزيدا من العمل والكفاح ، والانطلاق بلا اعتماد على شىء فى ميدان الحياة . . . الانطلاق من نقطة الصفر . . . . وربما كان السبب هو ضيق الأفق الذى يسيطر على المجتمع فيخنق فيه كل التجارب المفتوحة . . . والذى أوشك أن يدفع بهذا الشاعر ، لولا قوته وصلابته وأصالة منبته فى دنيا المواهب ، إلى أن يكون نديما يغنى للناس . . . وهم يشربون ويطربون . . ثم يتفرق السامرون إلى أعشاشهم . . . ولا عش يؤويه ، ولا طائر يضم جناحيه حول روحه الوحيدة المنفردة الأسيانة ليدفئ عظامه ، ويشعل عناصر الحياة فيه . . . . ولكن الشاعر الموهوب وقف أمام المشكلة يعرضها ويغنيها ويصرخ صرخات الذى يعرف أنه مسلوب الحقوق . . . . فى هذا الديوان تعبير صارخ رائع عن تجربة الحب . . . . وهو دائما حب واضح . . . . ولكنه حب ناقص أو حب فاشل . . . وقد تعود إلى الذهن هنا ذكريات عن الرومانسيين وطريقتهم فى الحب ، فهم أيضا كانوا يضربون على

وتر الحب الناقص أو الحب الفاشل . . . ولكن الفرق جوهرى رئيسى . . . فالحب المأزوم هنا حب مفهوم لا غموض فيه . . . العقبات التى تعترضه واضحة ، ويمكن إدراكها . . . ليس مثل ذلك الحب الرومانسى الذى ينشأ فى غموض ، ثم يفشل أو ينهار أيضا - فى ميدان التعبير الفنى - بطريقة غامضة . . على أن هناك فرقا آخر بين الحب هنا ، والحب الرومانسى . . . ذلك هو الفرق فى طريقة الأداء الفنى . . . وهو فرق جوهرى سنعرض له بعد قليل .

فى قصيدته العملاقة« كان لى قلب » يفشل حبه ، لأن هذا الحب كان يتناقض مع الفكرة المثالية التى رسمها الشاعر لنفسه عند ميلاد هذا الحب . . . . لقد كان الشاعر فى البدء « خامة » فيها إمكانيات التشكل فى قالب ما ، ولكنها لم تكن قد تشكلت بعد . . . لا بد أن تتحول « الهيولى » - كما يعبر أرسطو - إلى صورة . . . ولم يكن أمام الشاعر طريق غير الفن . . . إن الصورة التى يريد أن يصبح عليها هى صورة « الشاعر » . . . يريد أن يكون شاعرا فى سلوكه كما كان شاعرا بموهبته . . . ولكن أى شاعر . . . لقد اختار أول صورة وقعت عليها عيناه ، وأراد إن يحققها ويطبقها فى مجال الحياة . . . إن الشعر فى هذه المرحلة من حياته كان هو الحياة ، لم يكن قد شعر باحتياجات أكبر من احتياجه للتعبير الفنى . . . كان مازال فى بدء الحياة

. . . . . وكانت نظرته إلى الأمور تتشكل حسب علاقتها بشعره ، إذا كان الإنسان أو الموقف يؤكد إيمانه بشعره فهذا هو الشيء المرغوب فيه تماما . . . وكان هذا هو السبب الذى أدى إلى فشل حبه :

. . . .

وكان وداع
جمعت الليل فى صمتى
ولفقت الوجوم الرحب فى صمتى
وفى صوتى
وقلت . . . وداع !
وأقسم لم أكن صادق
وكان خداع
ولكنى قرأت رواية عن شاعر عاشق
أذلته عشيقته . . . . . فقال وداع
ولكن أنت صدقت !

وهكذا فشل حبه ، لأنه كان يقيس هذا الحب بمقياس « الشعر » . . . كان يريد لهذا الحب أن يفشل ، مادام الشاعر الذى يتمنى أن يكونه قد فشل فى الحب . . . . وفى هذه الصورة الرائعة تعبير عن نمط من المشاعر المعروفة ، ونمط من الناس يقضى حياته على هذه الطريقة ، فيتصرفون تقليدا لنموذج

يضعونه أمامهم ، فلا يصدر سلوكهم عن مصدر ذاتى ، وضرورة خاصة بهم هم . . . على أننا نحسب الأمر يبدو بسيطا محدود الجوانب إذا ما كان هذا هو السبب الوحيد لفشل الحب الأول لهذا الشاعر . . . أما السبب البعيد ، فهو أن طاقة الطموح التى تفجرت فيه آنذاك كانت تريد أن تتجاوز كل ما يوحى إليه بالاستقرار ويجذبه إلى الدعة والهدوء . . ما من نفس إنسانية يشغلها هذا النوع من الطموح إلى تحقيق إمكانياتها يمكن أن تجعل الحب فى الدرجة الأولى من اهتمامها . . . إن النفس فى هذه المرحلة تكون مثل المياه المخزونة على مر الأيام أمام سد من السدود . . . . وفجأة ينفتح السد فتندفع هذه الأمواج بعنف يكتسح التفاصيل والجزئيات . . . وبعد فترة يتخلص مجرى النهر من اندفاعه ويعود إلى هدوئه وانسيابه الطبيعى وهذا ما حدث بالنسبة لشاعرنا ، لقد كان كل شىء يجره إلى المدينة ، وكان يدعوه إلى أن يترك قريته الوادعة الساكنة أحيانا إلى حد الجمود ليخرج إلى مجال فيه صراع أوسع وأعمق ليبحث لنفسه فى هذا المجال عن مكان . . . . وبعد أن دخل هذا الصراع وعرف أطرافه وأصبح الشعر وسيلة للتعبير ولم يعد غاية بدأ يفكر فى تجاربه . . . وبدأ يشعر أنه وحيد . . . . . وأن صداقة الفن لا تكفى قلق الروح وما فيها من ظمأ عنيف إلى الحياة ، عندما يلفحه الواقع بنيران الوحدة القاسية المريرة .

إنه يقول فى نوع من الاستسلام الذى يعنى أنه أصبح يعرف ، بعد طول صراع ، معنى أن يكون له فى دنيا الآخرين حبه وهواه :

ملاكى ! طيرى الغائب

تعالى . . . قد نجوع هنا

ولكنَّا هنا اثنان

ونعرى فى الشتاء هنا

ولكنَّا هنا اثنان

تعالى يا طعام العمر

ودفء العمر

تعالى لى

وتفشل تجربة الحب مرة أخرى فى « قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » . . . . والجانب الموضوعى فى هذا الفشل هو مصدر آخر من مصادر القلق المرير فى حياة الشاعر . . . . ذلك الجانب هو ضعف الانسجام بين العقيدة والسلوك فى حياة الشاعر . . . . . ذلك الجانب هو ضعف الانسجام بين العقيدة والسلوك فى حياة النماذج التى يلتقى بها . . . . أما هو فيريد أن يأخذ العقيدة والسلوك مأخذا جديا فيوحد بينهما ، ويتصرف مع الأشياء حسب ما تمليه تلك الوحدة الكاملة بين العقيدة والسلوك . . . . وها هو بطل قصيدته الباهرة يلتقى بفتاة ، وهو وهى

يشتركان فى عقيدة واحدة ، ومن خلال العقيدة ينطلق شعور بالحب فى قلب « الفتى » ، وبسبب العقيدة يتصور « الفتى » أنه حب طبيعى وسوف ينجح . . . أما « الأميرة » فكانت تتكلم عن العقيدة ، وتعلن إيمانها بها ، فتزداد شعلة الإعجاب فى نفس الفتى تألقا ، ويظن أن الفارق الاقتصادى والاجتماعى بين مستواه المتواضع ومستواها المرتفع لا قيمة له أمام أمرين ،الأول هو كفاحه وارتفاع مستواه العقلى والعقائدى ، والثانى هو أن الفتاة نفسها مثقفة وعقائدية ، وما كان يخطر على بال الفتى أن هناك شيئا أقوى من الثقافة والعقيدة فى إزالة الفوارق المصطنعة الشكلية . . . . ولذلك اندفع الفتى فى حبه حسب القاعدة البسيطة التى تقول : إن السلوك والعقيدة وحدة كاملة فالفتاة تظهر إيمانها بالاشتراكية عندما تقول :

قلبى على طفل بجانب الجدار

لا يملك الرغيف

ويقول لهذا الفتى آناك :

سيدتى أنا فتى فقير

لا أملك الماس ولا الحرير

وأنت فى غنى عما تضم أشهر البحار من لآل

فقلبك الكبير جوهرة

جوهرة نادرة فى تاج عصرنا

ولو قضيت عمرى الطويل أقطع البحار
وأنشر القلاع
وأبسط الشباك ، أقبض الشباك
لما وجدت مثلها
لكننى وجدتها هنا
وجدتها لما سمعت لحنك المنساب كالحرير
يبكى لطفل نام جائعا

لكنها قالت له بعد أن خدعته عن حقيقتها طويلا :

. . . لا ، أنت شاعر كبير
يا سيدى أنا بحاجة إلى أمير

وهذا التناقض بين السلوك والعقيدة ، أو بين السلوك الواقعى والرأى النظرى . . . . هو واحد من أكبر الإشكالات التى تؤدى بشاعرنا إلى قلقه وتمزقه . . . . ذلك لأن ارتباطه بأفكار الآخرين واشتراكه معهم فى النظرة الواحدة إلى الأشياء . . . . هذا الارتباط يخلق له مجتمعا معينا ، ولكنه آخر الأمر لا يجد نفسه فى هذا المجتمع على حقيقتها . . . إن المجتمع المكون من شباب وفتيات يقدمون الإعجاب بفنه ، أو يلتقون معه على هذه الآراء أو تلك يشبهون فى جانب من جوانب علاقتهم به سوقا كبيرة . . . تجتمع هذه السوق وتأتلف فى وقت معين . . . ثم تنفض السوق ، ويبحث شاعرنا عن الزاد الذى

كسبه من اندماجه العنيف فى تلك السوق فلا يجد إلا أشياء عائمة غير ملموسة . . . أين الصديق الذى يملأ فراغ النفس عند الوحدة والانفراد ؟ أين الفتاة التى تملأ القلب عندما تنصرف الجموع ، ويعود هو إلى عزلته ومأواه ؟ . . . . . أليس فى هؤلاء جميعا إلا كلمات إعجاب ومودة ومواثيق لفظية حول الاتفاق فى الأفكار والآراء ؟ . . . . إن الخلاف القديم قائم لا يزال . . . إنه واحد من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة تقدم بوعيه وفنه إلى أن وجد نفسه فى وسط من الوعى هو وسط الطبقة الوسطى الكبرى فى المجتمع العربى كله . . . . . ولا يمكن إيجاد العلاقة الحيوية الحاسمة بين هذين المستويين عن طريق الفن أو عن طريق الالتقاء العقائدى . . . ستظل هناك درجة من الاختلاف والانفصال . . . تظهر هذه الدرجة عندما يعود كل إنسان من هذه الجماعة إلى عالمه الخاص ، فعالمه الخاص قلق، والآخرون ذوو عوالم خاصة أكثر استقرارا وراحة .

والحب الفاشل أو الناقص يظهر فى عدد آخر من القصائد لأسباب أخرى متعددة ، إنه يتوهم حبا ولقاء فى « حلم ليلة فارغة » ، ويحب ولا يستطيع أن يكشف عن حبه فى قصيدة « حب فى الظلام » . . . . وهـــكذا فى قصائد متعددة أخرى .

على أن الفراغ النفسى ليس مظهره الوحيد هو « فراغ

العاطفة » وإن كان هذا الحرمان العاطفى هو العنصر الرئيسى فى الفراغ النفسى .... ولكن المشكلة تنعكس فى صورة احتياجات وجدانية أخرى يعبر عنها فى موقفه من الآخرين .... وفى عدد من قصائد الديوان تنطلق صرخات نفسيه حادة يشكو فيها الشاعر من أن العلاقة بينه وبين « الآخرين » علاقة ممزقة ... من هم الآخرون على وجه التحديد؟ .... إن الحب الفاشل أو الحب الناقص قد أحوجا ذاته بعنف مرير إلى الصديق ، ولكن ماذا يفعل الصديق ، وأين يلقاه .... إن الصداقة فى عالم المدينة عمرها قصير .... إنها لقاء ثم تطويه المسافات الواسعة ، والزمن المشحون بالأشياء الصغيرة .... فمهما كانت الصداقة فإنها فى نهاية الأمر تتركه وحيدا ، تحيط بوجدانه الأعاصير والأنواء .... ففى نهاية رحلة الصداقة هناك كلمة هى « إلى اللقاء » .... وكلمة أخرى هى « الوداع » :

يا أصدقاء
لشد ما أخشى نهاية الطريق
وشد ما أخشى تحية المساء
إلى اللقاء
أليمة إلى اللقاء و« أصبحوا بخير »
وكل ألفاظ الوداع مرة ،
والموت مر
وكل شيء يسرق الإنسان من إنسان

وفى قصيدة أخرى هى« كان لى قلب » تنطلق هذه الصرخة الباقية :

. . . .

وفى عينى سؤال طاف يستجدى

خيال صديق

تراب صديق

ويصرخ . . . أننى وحدى

وهكذا فقد مزقت المدينة بقسوتها ومسؤولياتها حبه ، ومزقت صداقته ، وبالأحرى جعلتها علاقة إنسانية لا تشغل ذلك الفراغ المرير الذى يواجهه كل لحظة ، لأن الأصدقاء فى نهاية الأمر يتركونه وحيدا فريدا يقتات أحزانه الغائرة ، ويلعق جراحه الكبيرة . . . . فماذا بقى من علاقته بالآخرين ؟ . . . . هل تكفى تلك العلاقات اليومية ، القائمة على أساس المنفعة ، أو الضرورة ؟ . . . هل تكفى تلك العلاقات القائمة بين ناس يلهثون ولا يسألون إلا عن الساعة . . . هؤلاء الذين تزدحم بهم مدينته ؟ . فى إحدى قصائده ، يستعير فكرة من « سارتر » ليعبر بها عن المشكلة . . . . . . هذه الفكرة ، هى ، ما تجسده العيون من حقائق نفسية داخلية فى أعماق الإنسان وما تكشف من خبايا الوجدان والمشاعر . يأخذ شاعرنا الفكرة ويلتقطها ليعبر عن موقف الآخرين ، أو عن موقفه مع الآخرين . . . إنهم ليسوا من

هذا النمط الذى ينفجر معه جرح الحب الفاشل أو الحب الناقص ، وهم ليسوا من ذلك النمط الذى يقوم بدور الأصدقاء بما في المدينة الكبيرة من احتجاجات واعتراضات على الصداقة ... ولكنهم نمط ثالث ، نمط عام : قد يلقاه فى العمل أو فى الشارع أو فى الترام أو فى معاملاته المادية الأخرى داخل نطاق المجتمع ...... وهؤلاء تكشف العيون عن خباياهم ، وليس فى هذه الخبايا إلا كل شىء يخيف .... هم هنا مثل بائع الفحم فى قصة « فرانز كافكا » التى أسماها « حامل الوعاء » ... إن حامل الوعاء تتقلص ضلوعه من برد الشتاء ، وهو يريد أن يشترى بعض الفحم ، ولكنه لا يملك ثمنه ، وقد ذهب إلى بائع الفحم ليطلب منه بعض فحمه لعله يتغلب على ذلك البرد القاتل بما فى الوقود من دفء .... وظل حامل الوعاء يصرخ وينادى على بائع الفحم ، وبائع الفحم يؤكد لزوجته أن أحدا لا ينادى عليه ، وإنما هى أصداء العاصفة . أتت من هنا أو هناك ... وهو فى الحقيقة يسمع جيدا ، ولكنه لا يريد أن يستجيب إلى محتاج لن يعطيه ثمن الفحم الآن ... هكذا عيون الآخرين :

لو أننى أفصحت عما فى العيون

عريت قوما من ثيابهم

لو أننى جسدتها قولا سحابات الظنون

لأغلق الناس العيون

لهول ما يشاهدون

هذه هى عيون الآخرين ، وهى الأخرى تدعم إحساسه بالوحدة ، وإحساسه بالفراغ النفسى بكل ما فيه من مرارة وعنف.

بقيت صورة من صور المشكلة التى يعبر عنها أحمد حجازى ، فإلى جانب « قسوة المدينة » و« الشعور بالمأساة » و« الفراغ النفسى » نجد أن « الحنين إلى الريف » يتردد فى عدد غير قليل من قصائده ، و« الحنين إلى الريف » ليس إلا مظهرا من مظاهر القلق والضيق بالمدينة ، وليس إلا تعبيرا عما يلقاه فى هذه المدينة من عقبات تقف فى وجه رغبته العارمة فى الحياة ، ففى المدينة حيث التشتت والقلق والوحدة والانفراد وتمزق العلاقات الإنسانية وقسوتها فى الحب والصداقة وعلاقة العمل . . . فى المدينة حيث هذا كله يحن « ابن الريف » إلى الحياة الوادعة الطيبة الضيقة المنسجمة مع بعضها البعض فى معظم القضايا والعلاقات . . . . . ولقد يكون هذا الاسم الموجود فى حياة الريف انسجاما سلبيا معتمدا على عناصر من الوهم والخرافة وبطء الحياة ، ولكنه على أى حال يمثل شيئا بالنسبة لشاعرنا . . . شيئا يفتقده فلا يجده . . . شيئا يحن إليه فلا يعثر عليه . . . . والحنين إلى الريف هو شعور شائع لدى الفنانين

الذين يعبرون عن القلق والضيق بالحضارة العصرية فالشاعر الإنجليزى الأمريكى العالمى « ت . س . إليوت » يعبر فى شعره كثيرا عن الحنين إلى العالم الزراعى بل والحنين إلى عالم العصور الوسطى حيث لا صناعة ولا ضجيج ولا « رجال جوف » . . . بل انسجام وهدوء وطبيعة إنسانية متصلة بالمظاهر الكونية المختلفة . . . وليست العلاقة بين شاعرنا وبين إليوت هى علاقة تشابه كامل فى هذا الميدان ، ولكنه تشابه له حدوده . . . فالحنين إلى الريف عند إليوت ناتج عن الضيق بالمدينة ، وحضارة المدينة الصناعية الآلية ، وهذه الفكرة هى جزء من فكرة شاملة تكاد تشبه النظرية . تلك هى : الدعوة إلى حضارة الزراعة . . . حضارة القرون الوسطى ، والدعوة إلى التخلى عن الحضارة الصناعية المقلقة . . . ولكن شاعرنا أحمد حجازى لا يتبنى وجهة النظر تلك ، وإنما يعبر فقط عن تجربته فى المدينة . . . إنه قلق فى هذه المدينة الواسعة الممزقة . . . وهو بدافع من هذا القلق يحن إلى الهدوء والدعة والاستقرار فى رحاب الريف كما يفعل إليوت . على أنه لم يتبين قط وجهة نظر إليوت فى الدعوة إلى نبذ الحضارة الصناعية ، وما يتصل بهذه الدعوة من إيمان دينى ، ودعوة إلى سيادة هذا الإيمان على العقل والروح والحياة المادية كما يفعل إليوت . . . فشاعرنا يذكر الريف لأنه منبعه ، ولأنه مأمنه ، ولأنه الدنيا الخالية من أكثر

ما لقيه بعد ذلك من هموم وأحزان ، ففى الوقت الذى يتعذر عليه إيجاد علاقة بينه وبين المدينة ، فإنه يجد هذه العلاقة قوية بينه وبين الريف ابتداء من قبر أبيه حتى داره الصغيرة التى يملكها هناك :

وأنا ابن ريف

ودعت أهلى وانتجعت هنا

لكن قبر أبى بقريتنا هناك يحفه الصبار

وهناك ما زالت لنا فى الأفق دار

ويشيع هذا الحنين فى عدد من قصائده .. مثل « لمن نغنى » « حب فى الظلام » « رسالة إلى أبى » « سلة ليمون » ... إن هذا « الحنين إلى الريف » هو نتيجة للقلق الذى يشعر به ، وتعبير عن حلمه بالاستقرار والحياة الوادعة ، والريف رمز لهذا الحلم وتعبير عنه .

هذه هى المشكلة التى يعانيها حجازى وسائر أبناء جيله كما عبر عنها فى الصور الأربع ، التى عرضنا لها وهى : قسوة المدينة ، والشعور العام بالمأساة ، والفراغ النفسى ، والحنين إلى الريف.

وأمام هذه المشكلة انقسم أبناء الجيل الذى ينتسب إليه شاعرنا إلى أنماط ... هناك - كما سبقت الإشارة - من لجأ إلى « العقيدة السياسية » يلتمس الحل... وهناك من لجأ إلى السلوك الانتهازى ، وهناك من لجأ إلى الانحلال والبحث عن

المتعة الحسية ، وهناك من لجأ إلى العزلة والانفصال والسلبية والتأمل.

فأى موقف اختار شاعرنا ، وأى موقف يرسمه لنا خلال فنه؟

إن القراءة المتأنية لهذا الديوان تضع أيدينا على مبدأ أساسى يقدسه الشاعر ويندفع إليه ويملأ الإيمان به عروقه وخلاياه . . . هذا المبدأ هو« حب الحياة » أو « الرغبة فى الحياة » . . . . فهو ليس شاعرا عدميا وليست أحزانه من ذلك النوع القاتم القاتل . . . . . . فوراء أحزانه وألوان حرمانه تشتعل الرغبة فى الحياة والحب لها والضيق بالعقبات التى تقف فى طريقها ، والواقع أن الشاعر لم يصل إلى حل نهائى واحد للمشكلة ، ولم يجد طريق الخلاص الأخير فيها . على أننا نستطيع أن نجد فى هذا الديوان بعض الملامح المعينة التى تصور طريق الخلاص التى اختارها الشاعر . . . . فى الحدود الضيقة التى وصل فيها إلى اليقين .

فشاعرنا يرفض منذ البدء ذلك « الإنسان الرومانسى » الذى يعيش فى عالم غامض خيالى ، إنه يختار الحياة فى دنيا الصراع الواقعى الواضح . وفى محيط هذا الصراع توجد بعض الموانئ التى يستريح إليها حينا بعد حين ، وفى هذا المحيط تظل مبررات القلق وأسبابه قائمة بعيدا عن تلك اللحظات ، يجد فيها الشاعر مأمنا يستريح إليه .

فما هى الموانئ أو المرافئ التى يستريح إليها هذا الشاعر ؟

. . . . إن أول مرفأ هو الفن ، إنه يجد فى « التعبير » جانبا من جوانب الخلاص ، فهو كثيرا ما يمجد « الكلمة » ، و« الكلمة » تقوم هنا بالنسبة للشاعر بنفس الدور الذى تقوم به « المأساة » على المسرح بالنسبة للمشاهد فى رأى أرسطو . . . فعملية « التطهير » التى تتم عندما يشاهد الإنسان مأساة المسرح ، هى نفسها التى تحدث للفنان بعد أن ينتهى من عمله الفنى . إن توتره وقلقه يذوبان فى عملية ضخمة واسعة النطاق ، وهو من خلال هذه العملية يسمو بحالته النفسية إلى مستوى من الانسجام والتناسق لا يتوفر للنفس قبل عملية الإبداع الفنى نفسها . . ففى ثلاث قصائد هى : « لمن نغنى » و« ميلاد الكلمات » و« دفاع عن الكلمة » . . . يظهر بوضوح إيمان الشاعر بالكلمة كوسيلة من وسائل الخلاص ، وكمرفأ آمن تلجأ إليه النفس فى حالة قلقها واضطرابها وتعرضها للمشكلة التى يصرخ الديوان بالتعبير عنها . . . . ومن الواضح أن « الفن » كوسيلة من وسائل الخلاص قد شاع بين أبناء الجيل الراهن ، وعبر عنه أكثر من شاعر تعبيرا يتفق فى مدلوله ومغزاه ، وإن اختلف فى أسلوبه الفنى . . . . فقد كتبت نازك الملائكة قصيدة تعبر عن نفس الإحساس هى « أغنية حب للكلمات » وكتب صلاح عبد الصبور قصيدة يناجى بها فنه وكأنه فى معبد يقدس أحد الآلهة ، هذه

القصيدة هى « أغنية ولاء » وكذلك عبر عن نفس التجربة نزار قبانى فى قصيدة له هى « رسائل لم تكتب لها » . . . .

يعبر أحمد حجازى بإخلاص عن إيمانه بـ « الكلمة » ويجردها دائما من وظيفتها المؤقتة أو المترفة ، فـ « الكلمة » عنده صلة صادقة بالناس ، إنها خالية تماما من ثياب الاستعباد التى لبستها فى مراحل تاريخية طويلة :

لن يأخذنى الخوف
فأنا الأصغر لم أعرف بعد مصاحبة الأمراء
لم أتعلم خلق الندماء
لم أبع الكلمات بالذهب اللألاء
ما جردت السيف على أصحابى فرسان الكلمة
لم أخلع لقب الفارس يوما ،
فوق أمير أبكم

إنه احتجاج على التاريخ الطويل الذى عاشته الكلمة « أسيرة » لبعض الضرورات الخارجية الزائفة . . . احتجاج على التراث الطويل الذى لم تعرف فيه الكلمة كيف تكون طليقة متحررة من القيود والسلاسل التى طالما أفسدت وظيفتها الإنسانية السامية .

وهو يؤمن بالكلمة عندما تجد صداها عند الآخرين ، وعندما تؤدى قدرا من رسالتها فى قلوبهم وأفكارهم :

من أجل أن تتفجر الأرض الحزينة بالغضب
وتطل من جوف المآذن أغنيات كاللهب
وتضىء فى ليل القرى ، ليل القرى كلماتنا
ولدت هنا كلماتنا
يا أيها الإنسان فى الريف البعيد
يا من يصم السمع عن كلماتنا
أدعوك أن تمشى على كلماتنا بالعين لو صادفتها
كيلا تموت على الورق
أسقط عليها قطرتين من العرق
كيلا تموت
فالصوت إن لم يلق أذنا ضاع فى صمت الأفق
ومشى على آثاره صوت الغراب

وهكذا فإن إيمانه بـ « الكلمة » الحرة الطليقة هو وسيلة « لتطهير » نفسه مما فيها من قلق واضطراب وضيق ، وكوسيلة لعلاقته بالناس الذين يحبهم ويرتبط معهم بأكثر من رباط ، بعيدا عن تمزق المدينة وزيفها . . . . هذا الإيمان بالكلمة هو وسيلة خلاصه ، وهو وسيلة عرفها أبناء هذا الجيل القلق ، وعبر عنها عدد من فنانيه القادرين المبدعين وعلى رأسهم أحمد حجازى .
ومن طرائق الخلاص التى لجأ إليها الشاعر عن إيمان : « العقيدة السياسية » . . . و « العقيدة السياسية » فى عصرنا تقوم مقام

« الدين » فى العصور والأجيال السابقة ، فقد ارتفعت العقيدة السياسية حتى أصبحت تصدر عن فلسفات كبرى تفسر الإنسان والمجتمع ، وترسم الحلول المختلفة لما يعرض للعصر من مشكلات . . . وقد أشرنا من قبل إلى أن العقيدة السياسية إلى جانب وظيفتها الموضوعية ودورها الإيجابى فى المرحلة الراهنة من تاريخ التطور الإنسانى ، تمثل أيضا حلا ذاتيا تلجأ إليه بعض النفوس بحثا عن الاستقرار والطمأنينة ، وعندما يبدأ الإنسان مرحلة من مراحل الوعى ، يرتبط هذا الوعى بنوع من الشك ومراجعة الأمور والبحث عن منطق للاقتناع الذاتى بما يعرض للعقل والشعور من مشكلات . . . ولا يمكن للإنسان أن يستقر بعد أن يبدأ هذه المرحلة من الوعى دون أن يصل إلى فكرة منسجمة . . . . إلى نظرية شاملة تحدد له موقفا من عدد رئيسى من المشكلات ، وعندما يصل الإنسان إلى هذه الفكرة المنسجمة الشاملة يصبح أكثر استقرارا وطمأنينة من ذلك الذى لا يزال يبحث عن عقيدة أو ذلك الذى يرتبط بعقيدة لا يطمئن إليها ولا يجد فيها ما يكفيه للاقتناع الكامل بها ، وما يكفيه لتفسير ما يعرض له من أسئلة . . . . ولقد لجأ كثيرون من أبناء جيل أحمد حجازى إلى العقيدة السياسية بدرجات متفاوتة ، فهناك الذين تعصبوا لعقيدتهم وذابوا فيها تماما ، لأنهم وجدوا

فى هذه العقيدة آخر ملجأ لمشكلاتهم النفسية الكثيرة ، ومنهم من أخذها بحكمة وحذر ، ومنهم من ارتبط بها عن تردد وشك . . . وأحمد حجازى يبحث عن عقيدته منذ تفتح وعيه على رؤية الحياة ، ولكن الاقتناع العقلى وحده لم يفسد رؤية الشاعر للأمور ، وذلك مرض معروف من أمراض أدبنا الجديد بشكل عام ، فعدد من أصحاب العقائد السياسية لا يكاد الواحد منهم يبصر الدنيا إلا بعين تلك العقيدة دون عمق أو إدراك بعيد . . . والعقيدة السياسية ليست هى الحياة ، بل هى وسيلة للحياة إنها « دليل للعمل » وليست « العمل نفسه » كما يقول المعلم العقائدى الكبير ماركس . . . . إن أحمد حجازى يلمح دائما الفرق بين العقيدة العقلية النظرية وبين الواقع الموجود . . . والتفاوت بين « النظرية » و« الواقع » كان باستمرار منبعا من منابع الفن عند شاعرنا الموهوب .

لقد استقر أحمد حجازى آخر الأمر على عقيدة سياسية معينة . . . استقر عليها بعد تجربة وبحث طويل عن الطريق . . . وهذه العقيدة ذات جانبين ، أما الجانب الأول فهو الجانب الإنسانى العام . . . إنه محب للإنسان مؤمن به ، يرمق بمشاعر حارة كل كفاح للإنسان فى سبيل التغلب على ما يعترضه من عقبات كثيرة ، وهذا الشعور الإنسانى شائع تماما فى هذا الديوان لأن صاحبه يفهم عذاب الإنسان ، ويفهمه بالتجربة العريضة

المريرة التى عاشها بين الريف والمدينة قبل أن يفهمه عن طريق الأفكار النظرية العامة .

ولنسمع صوته العميق النبيل وهو يخاطب الإنسان الريفى الذى يصارع العذاب كل يوم . . إنه يحدثه بكل ما يملك من حب للإنسان وهو فى معركة الحياة:

أين الطريق إلى فؤادك أيها المنفى فى صمت الحقول
لو أننى ناى بكفك تحت صفصافة
أوراقها فى الأفق مروحة ،
خضراء هفهافة
لأخذت سمعك لحظة فى هذه الخلوة
وتلوت فى هذا السكون الشاعرى حكاية الدنيا
ومعارك الإنسان ، والأحزان فى الدنيا
ونفضت كل النار ، كل النار فى نفسك
وصنعت من نغمى كلاما واضحا كالشمس
عن حقلنا المفروش للأقدام
ومتى نقيم العرس
ونودع الآلام

وتظهر هذه النزعة الإنسانية التى تنبثق من ضرورة التغلب على الألم فى عدد كبير آخر من قصائده . . . لعل أبرزها قصيدة « دفاع عن الكلمة » :

أنا فى صف المخلص من أى ديانة
يتعبد فى الجامع أو فى الشارع
فكلا الاثنين تعذبه الكلمة
والكلمة حمل وأمانة
أنا فى صف المخلص مهما أخطأ
فالكلمة بحر يركب سبعين مساء
حتى يعطى اللؤلؤ
أنا فى صف التائب مهما كان الذنب عظيما
فطريق الكلمة محفوف بالشهوات
والقابض فى هذا العصر على كلمته،
كالممسك بالجمرة

.... وهذه مجرد أمثلة ، فالنزعة الإنسانية شائعة فى الديوان على صور مختلفة ... وهذا هو الجانب العام فى عقيدة الشاعر ، ولكن هناك جانبا آخر فى هذه العقيدة ، جانبا يتضح فى بعض قصائد هذا الديوان .. وهذه القصائد هى على التحديد : « ... قديسة » و« سوريا والرياح » و« صبى من بيروت » و« عبد الناصر » : فهو مؤمن بالثورة العربية ، مؤمن بأهدافها طامع إلى المساهمة فى مراحلها المختلفة ، وهو يجد السكينة النفسية فى رحاب هذه العقيدة .

ولكنه هنا أيضا ، كما كان فى الماضى ، لا يغفل عن الفارق

بين العقيدة من الناحية النظرية وبين الواقع ... إنه يرى الصدق ، ولا يفتعل تفاؤلا فى واقع أسود ملىء بالتشاؤم ، إن « التناقض » قائم وهو يراه ويعبر عنه ... فالعقيدة لم تحسم المشاكل القائمة فى الحياة الإنسانية والاجتماعية التى يعيشها ويمارسها باستمرار ، فهو مع الناس يجد واجبا داخليا عميقا ينبع من الفهم والشعور يدعوه للإيمان بعقيدته تلك ، إنها هى التى تدفع الإنسان فى بلاده إلى أمام ..... ولكنه عندما يعود إلى نفسه يجد أمامه عديدا من المشاكل لم تغنه العقيدة عن عبئها المضنى ومرارتها الحادة ، ذلك لأن العقيدة إذا كانت تملأ حياته العامة ، وجانبا من حياته الخاصة ، فإن منطقة غير ضئيلة من حياته الخاصة تظل عريانة من الحنان فلا تمتد إليها يد العقيدة بما يكفيها من احتياجات ... وربما كان ذلك لأن العقيدة لم تغير بعد حياة المجتمع بصورة نهائية حاسمة توحد بين السلوك والفكر ، فينعدم بينهما هذا التناقض القائم فعلا ... ففى قصيدة « الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » يرسم هذه الصورة الرائعة لحالته ، وحالة العديدين من أبناء جيله حينما يخلصون مع أنفسهم ومع حياتهم .

..... وفى ليالى الخوف طالما رأيته يجول فى الطريق

يستقبل الفارين من وجه الظلام

ويوقد الشموع من كلامه الوديع

ففى كلامه ضياء شمعة لا تنطفئ
ويترك اليدين تمشيان بالدعاء
على الرؤوس والوجوه
وتمسحان ما يسيل من دموع
« الصبح فى الطريق
يا أصدقائى إننى أراه
فلا تخافوا . . بعد عام يقبل الضياء ،
وعندما يمشون تمشى فوق خديه الدموع
ويفلت الكلام منه يفلت الكلام
« هل يقبل الضياء حقا بعد عام ؟ »

. . . تلك صورة رائعة من الحقيقة النفسية التى يعيش فيها صاحب العقيدة الذى يصدق مع نفسه ومع الناس ، إنه لا يترك تلك العقيدة تحجب أمامه كل شىء ، فلا تريه إلا لونا واحدا ، وتصور له كل شىء بخير ، وتنفى عنه القلق والاضطراب النفسى كأنه إله ، كأنه ملاك . . . لكنه إنسان فى حقيقته ، وشعره تعبير صادق عن رؤية صحيحة لحالات إنسانية واقعية .

إن رؤية أحمد حجازى للتناقض الذى ما زال قائما بين العقيدة بما فيها من انسجام وتكامل ، والواقع بما فيه من نقص وقصور ، إن رؤية شاعرنا لهذا التناقض هو دليل رائع على أنه يرفع صدق التصوير وصدق الرؤية على أى معنى آخر . . . وهو

يعلم تماما أن « الصدق » هو الطريق الصحيح إلى بناء ما نطمح إليه . . . وليس أبدأ « الوهم » وليس أبدأ أن نتخيل أشياء نموذجية مثالية لا تؤدى فى نهاية الأمور إلا إلى شعور بالسطحية وعدم الصدق ، فإذا كنا مثلا نقول بدعوة نظرية إلى تحرر المرأة فليس سليما أن نقول إن نجاح هذه الدعوة من الناحية النظرية يحتم نجاحها الكامل من الناحية الواقعية ، حتى لو كذبتنا التجارب فى هذا القول ، فالحقيقة فى هذا الميدان أن المرأة لم تتحرر تحررا كاملا ، ولا تزال المرأة فى مجتمعنا العربى تحمل قيودها فى داخل شخصيتها بشكل يعكس هذه القيود على سلوكها . إن تحرر المرأة عندنا لم يتم وهذه حقيقة لا يجوز إنكارها . . . والاعتراف بها هو الطريق الصحيح . . . وكذلك الأمر بالنسبة لقضايانا الكبرى مثل الاشتراكية والقومية العربية .

إن أحمد حجازى قد وصل إلى مرفأين هما : الفن ، والعقيدة السياسية الإنسانية . . . وقد وجد فيهما بعض الحل للمشكلة التى تعرض له وتعرض لأبناء جيله . . . على أن هذين المرفأين لم يحسما كل شىء ولم يمنحا الأمن والسلام والطمأنينة لقلبه ، ولذلك فما زالت فى شعره علامات استفهام ، وما زالت فيه تجارب قلق ، وصرخات الذى لم يذق طعم الهدوء ولا الاستقرار ، والتعبير عن القلق فى شعر حجازى تعبير سليم ، إنه صورة لما تعانيه نفسية الجيل العربى الجديد .

على أن أحمد حجازى واضح فى قلقه يعرف جذوره ، وصوره الحقيقية . . . وهذا الوضوح فى ذاته هو طريقة من طرق الخلاص التى يشير إليها الشاعر ، فهو عندما يتحدث عن قسوة المدينة وتمزق العلاقات البشرية فيها ، وضيعة الإنسان ووحدته وغربته ، ثم ذلك العجز القاسى عن تحقيق الوجود العاطفى للإنسان ، والعقبات التى تقف فى طريق الرغبة الطبيعية السليمة فى الحياة . . كل هذه الأشياء الواضحة التى تسبب حزنه وقلقه وتمثل مأساته ومأساة جيله تشير بنفسها إلى طريق الخلاص وترسم السبيل إلى مجتمع سليم . . . ما هو هذا المجتمع على التحديد ؟ إنه المجتمع الذى يخلو من كل تلك الأشياء التى يضج بالشكوى منها وجدانه وشعوره وتنعكس على شعره بصورة فنية كاملة عميقة ، ومن هذا كله نعرف الطريق الذى اختاره أحمد حجازى للتغلب على المشكلة الكبرى التى تقف أمامه .

هذا هو شاعرنا فى المشاكل التى يعبر عنها والقضايا التى تملأ حياته وتشغل ذهنه . . . وتستطيع أن تقول عن هذه المشاكل وعن تلك القضايا إنها صورة صادقة من العصر الذى يعيشه ، إنها حكاية شاعر إنسان ، ولكنها فى نفس الوقت ، وبنفس الدرجة من القوة والصدق تحكى حكايتنا كلنا ، نحن أبناء الجيل العربى الجديد ، إننا نرى فى هذا الديوان أنفسنا ، نرى فيه مستقبلنا ، نرى فيه تلك العقبات التى تسد طريقنا وترفع

علامة حمراء كلما أردنا أن نتقدم خطوة إلى أمام ، وسيظل هذا الديوان وثيقة من وثائق العصر تدل عليه ، وترسم خطوطه العميقة الكبيرة ، ولا تنسى من ملامحه الحقيقية خطا هنا أو هناك .. إنه وثيقة نادرة ، وثيقة من تلك الوثائق القليلة التى لا تتكرر بكثرة ... وباستثناء ديوان « الناس فى بلادى » لصلاح عبد الصبور لم يظهر فى مصر عمل شعرى على جانب كبير من الخطر والأهمية فى تصوير جيلنا وعصرنا مثل «مدينة بلا قلب» ، ولا شك أن هذه الحقيقة تضمن لهذا الديوان بقاء طويلا وتقدمه إلى التاريخ عملا من تلك الأعمال الكبرى التى لا تمثل شيئا كبيرا فى الأدب وحسب وإنما فى الحياة أيضا .

على أن هذا الشاعر الثائر فى أفكاره وآرائه ، والذى يحمل صورة دقيقة لملامح عصرنا وجيلنا ... لا يقف بثورته عند الحدود الموضوعية الفكرية ، بل هو أيضا صاحب ثورة فى ميدان الفن ، أو هو واحد من الرواد الثائرين فى هذا الميدان . فما هى ثورة شاعرنا فى ميدان الفن ؟

إن أحمد حجازى واحد من أبناء المدرسة الحديثة فى الشعر ... إنه ليس مبتكر هذه الطريقة الفنية الجديدة فهذه الطريقة فى حقيقتها هى أسلوب صنعه كفاح أكثر من جيل واحد ، حيث كان الجميع يبحثون عن أسلم طرائق الأداء الفنى للتعبير عما فى نفوسهم من أشياء جديدة لم يعد يحتملها الشكل الفنى القديم

للقصيدة العربية . . . ولقد كانت النتيجة الأخيرة التى وصل إليها شعرنا العربى المعاصر اليوم هى ثمرة محاولات متعددة اشترك فيها عدد كبير من شعرائنا وأدبائنا . . . اشترك فيها : لويس عوض ، وبدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، على أحمد باكثير ، وعبد الوهاب البياتى . . . وبعد ذلك لمع فى ميدان الشعر الجديد عدد من شعرائنا وكان من ألمع هؤلاء جميعا شاعران من مصر هما : صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى .

والحق أن معركة الشعر الجديد لم تستقر بعد تمام الاستقرار ، فما زالت هناك آراء متضاربة حول هذه القضية . . . وما زال هناك نقاد يتساءلون : هل يستقر هذا الشعر على شكله الأخير . أم أنه من الضرورى أن يعود شعرنا إلى شكله التقليدى القديم ؟ ونحن نستطيع أن نقول فى هذا الميدان إن الشكل الجديد من الشعر قد بدأ مرحلة استقرار تؤكد أنه صالح للبقاء . . ولذلك فإنه سوف يبقى . . على أن الشىء الذى لم يكن واضحا من قبل هو مدى صلاحية الشكل القديم للبقاء فى ميدان الفن الشعرى . . . وأظن أن الأمر قد أصبح واضحا اليوم بالصورة التالية : فالشكل الجديد للشعر ضرورى وأساسى ، وهذا الشكل سيصبح الشكل الرئيسى للشعر العربى خلال مدة طويلة لما فيه من عناصر تجعله أكثر استيعابا لروح عصرنا من الشكل القديم على أن الفكرة التى كانت ترى أن الشكل الجديد معناه القضاء

المطلق على الشكل القديم الشعرى ... هذه الفكرة لم تعد صحيحة ولا صائبة ، إن الشكل الجديد لا يمنع بقاء الشكل القديم ، بل إننا نجد أن القصيدة الجديدة تلجأ أحيانا إلى الاستعانة فى بنائها بالشكل القديم كما حدث فى قصيدة « بغداد والموت » المنشورة فى هذا الديوان ، ففى هذه القصيدة يستخدم أحمد حجازى الشكل القديم عندما ينتقل من مرحلة التصوير إلى مرحلة الغناء.... إنه يلجأ إلى الشكل التقليدى ليغنى ... فالغناء يتطلب نفسا طويلا، وهذا النفس الطويل يتوفر بصورة رائعة فى الشكل التقليدى الذى يحتفظ بوحدة البيت ، ووحدة الإيقاع ويعبر عن أفكاره مباشرة.... ونستطيع أن نشير إلى شاعر عربى معاصر هو يوسف الخطيب ، الذى يستخدم الشكل القديم فى معظم قصائده ، إلا أنه مع ذلك يصل فيه إلى مستويات رائعة من التعبير الشعرى مثل قصيدته المعروفة « أغان من فلسطين » ... إذن فالشكل الجديد هو الشكل الرئيسى للشعر ، ولكنه لا ينفى وجود الشكل القديم ، ولا ينفى استخدام هذا الشكل فى بناء القصيدة نفسها ولا أظن ، كما تصور بعض النقاد ، إن الشاعر العربى سوف يرتد إلى الشكل القديم بصورة نهائية فى المستقبل .

على أن أحمد حجازى يعتبر نصرا كبيرا للشكل الجديد فى الشعر حيث هو فى هذا الديوان يتخلص من أكثر العيوب التى

أخذت على الشعر الجديد ، ويثبت أن الشعر الجديد نفسه غير مسئول عن هذه العيوب وأن العيب فى الشاعر لا فى الشكل الفنى . . فهذا الشكل الفنى عندما يتاح له شاعر موهوب ، فإن عيوبه تختفى أو تكاد . . وهذا هو ما حدث مع أحمد حجازى .

أبرز عنصر فى هذا الديوان هو عنصر التشخيص أو ما يسمى فى المصطلحات النقدية بالعنصر « الدرامى » وهذا العنصر الفنى يعطى القصيدة العربية أبعادا جديدة ، ويجعل منها كائنا فنيا أكثر صحة وسلامة وعمقا وتوهجا . . وهذا العنصر لم يكن فى الإمكان أن يظهر عن طريق القصيدة العربية القديمة ، وهى فى مجملها شكل فنى بدائى محدود الطاقة والأبعاد . . والتشخيص هو نفسه ما يسميه الأستاذ الناقد محمود العالم بـ « التعبير بالصور » . . ففى هذا الديوان نجد أن الشاعر لا يلجأ إلى التعبير المباشر عن تجاربه وانفعالاته ، وذلك ما كان يفعله الشاعر العربى القديم ، هنا نجد أن الصورة الإنسانية المتكاملة هى التى تعبر عن تجارب الشاعر وانفعالاته المختلفة ، ولو راجعنا معظم قصائد هذا الديوان لاستطعنا أن نخرج منها بمجموعة من الشخصيات التى تحمل كل شخصية منها دلالة ما ، وتشترك هذه الشخصيات فى النهاية لتخرج الدلالة العامة للديوان . . . فالشخصية النفسية والعقلية بل والشكلية أيضا لإنسان العام السادس عشر مرسومة بدقة ووضوح فى قصيدة « العام السادس

عشر » وشخصية الإنسان الذى يشكو الوحدة والضياع ويرغب فى الحياة ويصرخ لأن أمام طريقه عديدا من العقبات ، هذه الصورة مرسومة بعمق وأصالة فى قصيدة « كان لى قلب . . وفى قصيدة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » شخصيات إنسانية تتحرك ، لكل منها ملامحه الخاصة وطبيعته النفسية والفكرية وبين هذه الشخصيات يدور صراع له مدلوله ومغزاه . . . فالأميرة هى الفتاة المثقفة التى تدخل الحياة العامة دون أن تتطور نفسيتها مع مبادئ هذه الحياة تطورا حقيقيا وإنما تقف شخصيتها عند حدود التطور الشكلى الخارجى ، والفتى الذى يكلم المساء هو مثال للشباب الذى يريد أن يساهم بدور فى بناء الحياة ، وهو يلتمس هذه المساهمة عن طريق العقيدة التى تبهره وتغريه ، وهو يعامل الناس حسب مقاييس تلك العقيدة ويبنى حبه وصداقته على هذا الأساس ولكنه يصدم خلال اختياره الواقعى للناس، فـ« الأميرة » التى تظاهرت بحب الاشتراكية عندما قالت :

قلبى على طفل بجانب الجدار

لا يملك الرغيف

هذه الأميرة لا تحب شيئا من هذه الأفكار ولا تؤمن بها ، إنما هى زينة العصر وحسب . . . وعندما يحبها الفتى يفشل فى حبه بالطبع . . . ويمضى الصراع على هذا المستوى . . . إنه ليس صراعا نفسيا غامضا . . . بل هو صراع نفسى دقيق

واضح ، وهو صراع نماذج بشرية وليس صراع أفكار تجريدية . . . ولو تناول الشاعر العربى القديم تجربة هذه القصيدة لاكتفى بأن ينظم هذا المعنى:

« لقد رأيتك فأعجبنى حديثك وشخصيتك اللذان أضافا إلى جمالك لونا باهرا ، فلما تقدمت إليك بعواطفى ، تبينت أنك إنسانه غير صادقة فيما تدعين وأنك تتظاهرين . . وليس هناك شىء أبعد من ذلك » .

لم يكن الشاعر القديم يستطيع أن يفعل أكثر من نظم هذا المعنى فى مجموعة من الأبيات المحدودة المباشرة . . . ولكن شاعرنا الجديد يتخلص من هذا المستوى البدائى المحدود فى العمل الفنى ، ويصل إلى مستوى أكثر عمقا وأكثر اتساعا ، وفيه ينبض المعنى الإنسانى العام بجانب الملامح المتحددة المرسومة بدقة للناس الذين يعيشون فى عصرنا وللصراع الذى يدور فى هذا العصر.

وطريقة التشخيص أى خلق شخصيات فى مجال الفن الشعرى ، وبتعبير آخر تقديم « صور » لا أفكار . . هذه الطريقة هى التى تميز شعرنا الجديد عن الشعر القديم تمييزا جوهريا ، وهى نفسها التى تمنحه الميزة ، والتفوق على الشعر القديم . . وهى إلى جانب ذلك كله التى تربط شعرنا العربى بالشعر الإنسانى العالمى فى أعلى صوره ، فطريقة التشخيص هى النبع الصافى فى

أرض الشعر . . وحسبنا أن نشير هنا إلى الشاعر العالمى الكبير « ت . س . إليوت » فمعظم شعر إليوت يقوم على التشخيص إذ إن قصائده تحتوى باستمرار على نماذج إنسانية تعبر عن تجارب الشاعر بطريقة إيحائية ، وتشترك مع القصة فى بعض عناصر بنائها . . . ولنذكر لهذا الشاعر الكبير قصيدته المعروفة « أغنية العاشق ج . ألفريد بروفروك » وفى هذه القصيدة يتحدث« مستر بروفروك » عن نفسه وهو عجوز يتقدم إلى خطبة فتاة عصرية تغشى الصالونات وتجيد الحديث السطحى . . وعلى ضوء هذه التجربة يبدأ العجوز فى اكتشاف عناصر النقص فى ذاته ، فهو ليس متكافئا مع هذه الفتاة . . . هى صغيرة تضج بالصبا والحياة ، وهو عجوز جفت ينابيع الصبا والعواطف الحارة فى جسده ووجدانه ، وهو أصلع تساقط شعره ، ولم يبق منه سوى شعيرات بيضاء . . . وهو يلبس زيا رائعا ولكنه متهدم الأعضاء ذراعاه عجفاوان ، وساقاه ضامرتان . . . . . ومن هنا فإنه يتردد أشد التردد فى الاستمرار فى خطبة الفتاة كيف أجرؤ على إزعاج الكون ؟ فلا أخل لنفسى دقيقة لأتدبر ، ففى الدقيقة متسع للعزم وللعدول ، وللعدول عن العدول. . . .

وتمتلئ نفسه بالتردد والقلق وهو فى تجربته المريرة تلك .

وتستطيع أن تفسر قصيدة إليوت أكثر من تفسير ، على أن أقرب التفسيرات هى أن الفتاة رمز للحياة العصرية المتفتحة

الخالية من العمق والعاشق هو المفكر الذى يشيخ ويذبل ويصطدم بعجزه الذاتى وضعفه أمام إغراء الحياة وما فيها من دعاء ونداء ، وهذا العاشق قد يكون إليوت نفسه ، وقد يكون كل رجال الفكر والعقل فى نظر إليوت .

لم يعبر إليوت عن تجربته تعبيرا مباشرا ، ولم يقل كما قال شاعرنا العربى :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله

وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم

بل لقد صور القلق والتردد وعجز الفكر والثقافة بخلق تلك الشخصيات التى تعبر عن نفسها بقوة .. شخصية الفتاة الجميلة المغرية التى تكثر من الحديث السطحى عن « ميكل أنجلو » وغير ذلك من الموضوعات والشيخ الذابل الذى يظهر بأحسن مظهر ولكنه فى حقيقته يحس بدبيب العدم والعجز ، وهو من هنا يحس بالتردد والقلق ، هل يتقدم إلى خطبة الفتاة أى هل يقبل على الحياة؟ أم يعدل عن ذلك .. أى ينعزل؟

هذا هو الأسلوب الفنى الذى يظهر فى « مدينة بلا قلب » ... وتستطيع أن تجده واضحا فى كل قصيدة من قصائد الديوان على التقريب ما عدا بعض القصائد الغنائية العامة ... فالديوان ملىء بنماذج إنسانية ترمز وتعبر وتكشف عن الصراع الذى تدور فيه وتعيشه وهذه النماذج الإنسانية يلتقطها الفنان من واقع الحياة لتدل على رؤيته لهذا الواقع وأفكاره عنه .

وطريقة « التشخيص » هذه هى التى تفرض وتبرز الشكل الجديد للشعر . . . لم يعد الشعر كما كان فى الشكل القديم للقصيدة مجموعة من الخواطر المنسابة ، لم يعد مجرد تداعى معان . . . إذ كان الشاعر القديم يستطرد حسبما شاءت خواطره من غزل إلى وصف للأطلال إلى مدح أو شكوى أو هجاء أو غير ذلك . . . كلا فإن شاعرنا الجديد مرتبط بضرورة تصوير شخصيات ومواقف وهذا التصوير يحتم عليه نوعا خاصا من البناء الفنى تتوفر له وحدة القصيدة لا وحدة البيت . . . . إن المعنى الذى يريد أن يقوله الشاعر لا ينتهى بانتهاء البيت ، وإنما ينتهى بانتهاء القصيدة ، والقصيدة أشبه بالقصة القصيرة ، ولا يمكن أن نجزئ القصة القصيرة إلى أجزاء منفصلة ، إنها وحدة منذ أن تبدأ حتى تنتهى . وكذلك القصيدة الجديدة ، فأنت لا تستطيع أن تصل إلى المعنى العام من قصيدة العام السادس عشر دون أن تقرأها كاملة ، إن حذفت جزءا منها فإنك لن تعرف إطلاقا ماذا يريد الشاعر أن يقول فى الأجزاء الأخرى ، إنها تقدم حياة الشاب فى العام السادس عشر فى مراحل متتابعة ومواقف لكل منها دلالة خاصة لا تستغنى عنها اللوحة الشعرية الكاملة بحال من الأحوال . . . ولنلاحظ أن التشابه بين القصة والقصيدة الجديدة ليس كاملا . . . . إن الشاعر الجديد لا يتصور كل تفاصيل لوحته ، بل إنه ينتقى من الحياة المواقف الدالة والتى

يمكن أن تنتقل إلى الشعر . أما هؤلاء الذين يصورون كل التفاصيل الصغيرة لواقع الحياة ، بلا دلالة من ناحية ، ولا تفكير فى التفرقة بين الموقف الشعرى ، والموقف غير الشعرى . . . هؤلاء يفسدون الشعر الجديد ويسيئون فهمه تماما ، فليست مهمة الشعر الجديد هى أن يصور كل شىء . . . إن الصورة فى الشعر الجديد مهمة حقا ، ولكن لنحذر التصوير الفوتوغرافى الذى لا يحمل رمزا ولا دلالة . . كما أن ذلك الشاعر الذى يستخدم الشكل الجديد ليعبر أيضا عن خواطر غير مرتبطة بطريقة التداعى الحر للمعانى . . . مثل هذا الشاعر يكون الشكل القديم أصلح لتجاربه وأنسب ، إن الصورة الكاملة أساس جوهرى فى الشعر الجديد وبدونها يصبح الشكل نفسه لا ضرورة له ولا مبرر، فتداعى المعانى ، وتعدد الموضوع فى القصيدة الواحدة كما هو شائع فى القصيدة القديمة . . هذان العنصران لا يصلح لهما إلا وحدة النغم وانتظامه كما هو الأمر فى الشعر القديم الذى يشترط وحدة القافية واكتمال البيت الشعرى .

وقبل أن ننتقل من الحديث عن التشخيص نود أن نشير إلى أن أحمد حجازى كان فى بعض قصائده يلجأ إلى الصور الجزئية ليعبر بها عن فكرة فى داخل القصيدة ، وهذه الجزئية رائعة ناضجة ، وهى تؤكد من جانب آخر أن ضرورة اعتماد القصيدة على صورة كلية شاملة ، لا ينفى جمال الصور الجزئية التى ترد

فى البيت الواحد أو المقطع ، وتعتمد على التشبيه أو الاستعارة .. فعندما يقول الشاعر :

....

ولدت كلماتنا

ولدت هنا فى الليل يا عود الذرة

يا نجمة مسجونة فى خيط ماء

يا ثدى أم لم يعد فيه لبن

يا أيها الطفل الذى ما زال عند العاشرة

لكن عينيه تجولتا كثيرا فى الزمن

هذه الصور الجزئية المتتالية لها روعتها وجمالها ومن حقنا أن نستمتع بها كصور فنية رائعة لا يمكن للشعر أن يستغنى عنها بحجة أنه يهدف إلى التعبير عن صورة أعم وأشمل ، فالصور الجزئية لا تتنافى أبدا مع عملية التشخيص التى يقوم على أساسها بناء القصيدة الجديدة . . . فالصور الجزئية هى لبنات تقيم البناء الكبير للقصيدة كلها ، وكلما كانت هذه اللبنات رائعة حلوة أصيلة ، ازداد البناء الكبير أصالة وروعة . . . . ونحن لا نملك إلا أن نهتز أمام هذه الصورة : « يا نجمة مسجونة فى خيط ماء » كما كان يهتز القدماء تماما أمام الصور والتشبيهات التى تعرض لهم ، ففى هذه الصورة العذبة الجميلة يريد الشاعر أن يقول لنا إن : ليل الريف ساكن هادئ عامر بالصفاء . . . حتى إن النجمة

فى السماء تنعكس صورتها على الماء فى الأرض ولكن أى ماء ؟ . . . . . إنه خيط ماء . . . ربما كان قناة أو جدولا صغيراً لا عنف فيه ولا اندفاع . . على أن هذه النجمة « مسجونة » فى خيط الماء ذاك . . وهذا معناه أن الوقت بطىء . وأن النجوم لا تتحرك بسهولة . . إن انعكاس صورتها على الماء بدون حركة سريعة منها . . يعنى أنها أصبحت سجينة هذا الخيط الهادئ الساحر .

وعندما يقول الشاعر لنا : « يا ثدى أم لم يعد فيه لبن » . . . فإن عالما من الحرمان والضيق والمأساة ينفتح أمام عيوننا ومشاعرنا . . . وعندما يقول « يا أيها الطفل الذى ما زال عند العاشرة . . لكن عينيه تجولتا كثيرا فى الزمن » لا نملك إلا أن نهتز بكل عواطفنا أمام روعة الصورة وأصالتها . . . هنا عظمة التجربة فى الريف وعراقتها ، فالناس فى الريف يعيشون فى صلة مشتركة مع الكون ويطيلون التأمل فى ظواهر الحياة . . . إنهم على صلة « شخصية ذاتية » مع دوابهم وهم على صلة شخصية ذاتية مع الشجر والزرع والماء . . مع الطبيعة . . والدنيا أمامهم لا سرعة فيها إنما تفاصيل هادئة بطيئة ، وهكذا فإن بن العاشرة فى الريف يبدو عليه كبر التجربة وعمق المعاشرة لظواهر الكون ، وذلك الإحساس الغائر بالزمن . . ذلك هو الريف الحقيقى ، وتلك هى دنياه كما ينقلها لنا الشاعر فى صوره الجزئية تلك .

إن بلاغتنا العصرية لا تهدم بلاغة القدماء ، إنما تأخذها كما هى ثم تطورها وتعمل على امتدادها ونموها ولذلك فإن طريقتهم فى النظر إلى الشعر ليست خاطئة وإنما هى طريقة ناقصة . . . وبالرغم من أن الإحساس قد تغير فى بناء القصيدة الشعرية ، وفى النظر إليها فإننا سنظل ننظر إلى الأمور أحيانا بنفس النظرة القديمة ونعترف ببعض ما وصلوا إليه . . ولذلك فنحن مثلهم نعجب بالصورة الجزئية فى الشعر ، مثل الصور التى أشرنا إليها ونحتاج إلى وجودها ولكننا لا نستطيع أن نقف عند حدودها وحسب . . . ومثل هذه الصور موجودة بكثرة فى هذا الديوان .

وإذا كان أبرز ما فى « التشخيص » هو خلق نماذج إنسانية ومواقف نفسية داخل القصيدة . . . فإن عنصر « الحوار » يظهر هو الآخر واضحا فى بناء القصيدة الجديدة ، ووضوح هذا العنصر يدعم خروج القصيدة الجديدة من الأفكار المجردة العامة ، إلى التجارب التى تتجسد فى شخصيات ونماذج ، وتستلزم وحدة فى بناء القصيدة كلها لا فى البيت وحسب ، ولا يوجد الحوار بمعناه الكامل فى القصيدة العربية القديمة ، بل هو موجود بصورة بدائية محدودة ، ولكنه فى القصيدة الجديدة يمثل عنصرا واضحا من بنائها الفنى ، وفى قصائد :« الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » و« مذبحة القلعة » و« حلم ليلة فارغة » « والطريق إلى السيدة » يظهر هذا العنصر بوضوح ليدعم

وسيلة الأداء الفنى التى اختارها الشاعر ، وأصبحت من أبرز ما يميز الشعر الجديد وهى طريقة التشخيص أو التعبير بالصور . وهناك إلى جانب الحوار الذى يدور بين شخصين ، حوار ذاتى هو ما يسمى بالمونولوج الداخلى ، وهذا الحوار الذاتى شائع فى عدد آخر من قصائد الديوان مثل « العام السادس عشر » و« مذبحة القلعة ، وهذا الحوار يميز الشعر الجديد ، وهو شائع أيضا فى النماذج المشابهة له فى الشعر العالمى ، مثل القصيدة التى أشرنا إليها والتى كتبها « ت . س. اليوت » . . فالعاشق ، فى قصيدة أغنية بروفروك كثيرا ما يتحدث إلى نفسه مستبطنا مشاعرها مقترحا عليها ناقدا لها . . . إلى غير ذلك من المواقف التى تحدث عادة عندما تنقسم النفس على ذاتها فى حوار داخلى عنيف ، والحق أن هذا النوع من « الحوار » وهو المونولوج الداخلى لم يعرفه الشعر العربى ، لأن الشعر العربى كان يعنى بـ« الخواطر » والخواطر عادة ما تكون متسقة منسجمة وذات اتجاه واحد ، فهى إما حزينة وإما فرحة . . . وهكذا ، أما المونولوج الداخلى فيولد مع الانقسام النفسى . . . . . مع حالة القلق والاضطراب ، وغموض الأمور وعدم تحددها أمام عين الإنسان حيث يتجاذب نفسه أمران أو أكثر .

ومن الأشياء التى تؤخذ على الشعر الجديد عادة أنه أقرب إلى النثر منه إلى الشعر بسبب ضعف موسيقاه فمعظم قصائد

الشعر الجديد تكتب فى بحر شعرى واحد هو بحر الرجز وهذا البحر معروف عند العرب بأنه أقرب البحور الشعرية إلى النثر وقد يجىء الكلام على وزن الرجز دون عمد أو قصد بل يكون وزنه عفوا وبمحض المصادفة . وقد كان الرجز فى الجاهلية هو البحر الذى ينظمون عليه أشعارا كانوا ينظرون إليها على أنها نوع من الأدب الشعبى غير جدير بالتسجيل . . . ذلك أن الرجز كما يقول أحد علماء العروض العربى كان فنا مستقلا من فنون القول ، فالناس فى لهوهم وعبثهم ، فى أسواقهم وبيعهم وشرائهم ، فى بعض أغانيهم وغزلهم ، فى دعابتهم وفكاهتهم فى القصص والحكايات ، فى كل ما يعرض لهم من شئون فى حياتهم العادية التى تخلو من الجد والجلال كانوا يعمدون إلى الرجز فيروحون به عن أنفسهم ويعبرون به عما يمكن أن يجيش فى صدورهم من معان هى ملك لهم جميعا وأخيلة وصور فى متناولهم جميعا : العامة منهم والخاصة . . . فهذه الوظيفة القديمة للرجز توضح تماما أن العرب كانوا ينظرون إلى هذا البحر على أنه قريب جدا من النثر . . . والاتهام الذى يوجه إلى الشعر الجديد هو فى نفس الوقت غاية من غايات هذا الشعر وهدف من أهدافه ، فالشعر الجديد يقوم على أساس من التعبير عن وظيفة اجتماعية جديدة وقد دفعته هذه الوظيفة الاجتماعية إلى البحث عن قالب أكثر عمقا واتساعا ودفعته إلى أن يتخلص من بعض الخصائص الظاهرة فى القصيدة ، ومن هذه

الخصائص : النغم الخارجى الواضح .... فالقارئ للشعر العربى القديم كثيرا ما ينشغل بما فيه من موسيقى صاخبة عن معانيه الداخلية ، والشعر الذى كانت وظيفته فى الماضى هى التأثير فى الناس عن طريق الإلقاء أصبحت وظيفته أن يؤثر فى الناس عن طريق القراءة ، ويحتاج الإلقاء إلى الطابع الخطابى ، وتحتاج القراءة إلى « الهمس » .. إلى « الإيحاء » إن النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد ، بل هناك التجربة التى يعبر عنها ، وهناك الصورة التى يرسمها ، والبناء الفنى الذى يصممه لقصيدته ، كل هذا شىء جديد على الشعر يحتم التخلص من النغم الصارخ العنيف الواضح... وقد اتجه الشعر الجديد وهذا الديوان من أهم نماذجه الفنية إلى طريقة « التشخيص » للتعبير عن التجارب المختلفة ، وقد خلقت هذه الطريقة فى القصيدة طابعا قريبا من طابع القصة ، ويحتاج مثل هذا الطابع إلى التخلص من النغم الصاخب ، والاهتمام بالنغم الهادئ اليسير الذى يصلح لرواية شىء ما ... وهذا هو الذى دفع الشاعر الجديد إلى اختيار الرجز وتغليبه على غيره من البحور الشعرية ، والرجز هنا يقوم بالدور الذى رفض القدماء للشعر أن يقوم به وهو التعبير عن تجارب الحياة اليومية ، لا عن التجارب العامة مثل الحرب والفخر وما إلى ذلك من تجارب فى الحياة العربية فى مجتمع القبيلة .

والشاعر الجديد يقول تماما كما قال الشاعر الإنجليزى

المعروف « ييتس » : لقد كنا نريد التخلص لا من مقاييس البلاغة وحدها فحسب ، بل من العبارة الشعرية أيضا ، لذلك حاولنا أن نخلع كل ما يتسم بالتكلف وأن نختار أسلوبا أقرب إلى الكلام بسيطا كأبسط أنواع النثر ، كأنه صيحة تخرج من القلب ... هذا هو بالضبط ما يريده شاعرنا الجديد ، وهذا ما ألجأه إلى الرجز ، وهو البحر الشبيه فى الشعر الانجليزى ببحر « الايامب » ذلك البحر المستخدم كثيرا عند الإنجليز ، ولا يمكن التعبير عن القصة الشعرية فى الأدب الإنجليزى إلا عن طريق هذا البحر المشابه لبحر الرجز .

وشاعرنا يستخدم بحر « الرجز » فى أكثر من ثلاثة أرباع قصائد هذا الديوان ، أما القصائد الأخرى فموزعة بين عدد من البحور المختلفة ، والأساس الذى دفع بشاعرنا وبغيره من شعراء الجيل الجديد إلى اختيار هذا البحر هو تبسيط العبارة ، والتخلص من النغم الخارجى العنيف الحاد حتى تتاح فرصة للعناصر الأخرى فى القصيدة أن تبرز بوضوح فى جو من الهدوء الذى تتميز فيه الأشياء ، لا فى جو من الضجيج الذى يخفى التفاصيل والجزئيات .

ومع ذلك كله فإن أحمد حجازى يعتبر من أكثر الشعراء الجدد تنويعا فى أنغام بحوره ، فعدد كبير من الشعراء يقفون بشكل واضح ملموس عند حدود نغمة لا يتعدونها أبدا ...

ولكننا نجد فى هذا الديوان عددا من القصائد المهمة الرائعة والتى تعتبر من أجمل قصائد الشعر الجديد على الإطلاق قد كتبت فى بحور غير الرجز مثل العام السادس عشر « رمل » وكان لى قلب « هزج » ولمن نغنى« كامل » .

ونحن نعتقد أن شاعرنا سوف يتوسع مستقبلا فى استخدام البحور الأخرى فى الشعر ، ففى شعره بذور نزعة « خطابية » جديدة ، سبب هذه النزعة هو ارتباطه فى بعض مواقفه الفنية بالتعبير عن قضايا عامة تتصل اتصالا مباشرا بالجماهير ، بل إن أحمد حجازى من أكثر شعراء الجيل الجديد الذين يتصلون بالجمهور ويقومون بـ « إلقاء » شعرهم فى جماعات فقد رصد جزءا من شعره للتعبير عن قضية يؤمن بها أشد الإيمان ويشترك فى الإيمان بها مع عدد كبير من الناس ، ولذلك فهو يستخدم النداءات أحيانا ، ويستخدم الشعارات أحيانا أخرى ، ولكنه استخدام مقبول لأنه ينبع من حاجة نفسية أصيلة للاتصال بالجمهور ، وللتعبير عن الفكرة التى يؤمن بها ، ويبنى عليها مجموعة من الأحلام فى دنيا الغد ، بل وفى دنيا الحاضر أيضا ، وهذا الموقف يتكرر فى العهد الحديث لدى عدد من الشعراء الذين يعبرون عن قضايا عامة مشتركة ، مثل« كبلنج » الشاعر الاستعمارى الذى كان يستثير النزعة القومية المعتدية عند الإنجليز ، وكانت أفكاره بالقياس إلينا أفكارا استعمارية

وعدوانية ، ولكن طريقة الأداء الفنى عنده كانت متفوقة جميلة .. ومثل ناظم حكمت الشاعر التركى الإنسانى ، والذى يكثر من مخاطبة الناس حول قضية عامة ، ومثل النشيد الإنسانى الخالد المعروف بـ « المارسلييز » للشاعر الفرنسى ، فهو من الناحية الفنية مكتمل رغم نزعته الخطابية . . . وكذلك فى شعر « والت ويتمان » الشاعر الأمريكى الديموقراطى الكبير . وسوف نجد هذه النزعة عند أحمد حجازى فى قصيدة طويلة رائعة لم تنشر بعد هى قصيدة « أوراس » (*) كما أنها تبرز فى بعض أجزاء قصيدة « بغداد والموت » و« سورية والرياح » وبعض القصائد الأخرى المشابهة ، والنزعة الخطابية هنا وبهذا المعنى ليست نزعة مكروهة أو مرفوضة ، إنها لا تضر بالبناء الجديد للقصيدة ، إذا كان الشاعر قويا قادرا مؤمنا بما يعبر عنه ، ولا تفرض العودة إلى الشكل القديم بما فيه من بدائية وقصور . . . كلا فهى نزعة جديدة ، تمليها حاجة من حاجات العصر ، إذ يعود الشاعر إلى الاتصال بالجمهور اتصالا مباشرا ولكنه لا يفقد نفسه وسط هذا الجمهور ، ولا يفقد مواهبه ، ولا يفرض على ذاته مشاعر لم تنبع بصدق من هذه الذات . . . إنها « خطابية » جديدة تختلف عن الطابع الخطابى القديم للقصيدة العربية .

وبعد هذه الرحلة الطويلة فى ديوان « مدينة بلا قلب » نترك هذا الديوان للقارئ والتاريخ . . لقد قال أحد المفكرين ذات مرة

« إن الكتب هى ، بعد الناس ، أهم شىء فى هذا العالم » . .
وتلك فكرة صحيحة صائبة ، فالعمل العظيم فى ميدان الفكر أو الفن يحمل بين سطوره أهم ما فى الشخصية الإنسانية من عناصر ، سواء أكانت هذه الشخصية هى شخصية فرد أم شخصية جماعة . . . أم شخصية كردية تدل على مجموعة كبيرة ولا تقتصر على دلالتها الذاتية . . . وفى أوائل هذا القرن قال الزعيم الاشتراكى الكبير لينين : « لقد عرفت عن فرنسا من خلال روايات بلزاك أكثر مما عرفته عن طريق كتب التاريخ » . . . .
ذلك أن العمل الفنى العظيم يحمل صورة حية عن العصر الذى يعيش فيه ، حتى وهو يصور نفسية صاحبه وأفكاره ، فإنه فى نفس الوقت يصور الآخرين من خلال هذه الصورة الذاتية التى لا تخص الفنان وحده ، وإنما هى صورة لما يدور فى نفوس الغير وفى أذهانهم . . . وفى هذا الديوان صورة لعصرنا ، وهى صورة نادرة فى صدقها وعمقها وأصالة ارتباطها بجوهر ما يجرى فى حياتنا ، لا بالسطح الخارجى الذى يبهر النفوس المحدودة ، ويخطف أبصار الذين لا يستطيعون النظر إلى بعيد ، وعندما يعبر أحمد حجازى عن تجاربه الخاصة ، نجد أن هذه التجارب ليست أبدا صورة لنفس واحدة لا تتكرر ، ولكنها صورة حقيقية لنفسية جيل بأكمله ، للصراع الذى يدور فى العالم النفسى لهذا الجيل ، وفى العالم الواقعى الخارجى الذى يتصل به ويتحرك فيه .

فإلى القارئ والتاريخ هذا العمل الفنى العظيم . . . .
الذى هو وثيقة تشهد على عصرنا ، وتصور جيلنا . . . . إنه
عمل فنى يقول لنا بوضوح : من نحن ، وفى أى عصر نعيش
. . ثم هو فوق ذلك فن مكتمل الأداة موفور النصيب فى ميدان
الموهبة والاجتهاد على السواء .

الهوامش :

* هذا الفصل هو مقدمة لديوان « مدينة بلا قلب » وقد صدر الديوان مع المقدمة سنة ١٩٥٨ ، وديوان « مدينة بلا قلب » هو أول ديوان للشاعر الكبير .

* نشرت هذه القصيدة فى كتيب بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الديوان .

صلاح چاهين فى ديوانه
« عن القمر والطين » (*)

الرجل العادى المجهول هو الذى أنقذ الوجدان العربى فى كثير من الأزمات التى مرت به ، ففى معظم مراحل التاريخ العربى القديم ، كان الأدب الفصيح والشعر على وجه الخصوص يعيش حياة مترفة ... فهو لا يعبر عن الأكواخ والبيوت المتواضعة ، ولا يجد « مادة شعرية » فى الثياب التى لوثها طول التعب والجهاد ، وفى الوجوه المضناة التى جربت الآلام الكبيرة فى صبر ودون أن يكون أمامها طريق للخلاص .

على العكس ، كان الشعر الفصيح يعيش ويزدهر حول القصور ، وفى مجالس الملوك والأمراء ، فقد كتب أمير الشعر العربى القديم أبو الطيب المتنبى أروع شعر فى تسع سنوات قضاها شاعرا لأمين حلب سيف الدولة ، وعندما قامت بينهما الخصومة بدأ الشاعر يضطرب ، ولم يستطع أن يقف على قدميه بعد ذلك ، لا كإنسان ولا كفنان ، وانتهى به الأمر بعد سنوات من القلق والضياع إلى أن يموت مقتولا فى مغامرة صغيرة ، وانتهت حياته الفنية الخصبة ، لأن الأمير الذى كان يحميه ويرعاه ويفهمه قد تخلى عنه ، ولأن قصور هذا الأمير قد أغلقت أبوابها فى وجهه .

لقد كان الترف هو الجو الأساسى للشعر العربى القديم . ولم يكن ذلك نعمة على الشعر بل كان أزمة ونقمة .

وخلال مئات السنين وقعت أجزاء الوطن العربى المختلفة

تحت سيطرة الحكم الأجنبى الذى كان يعيش فى عالم مختلف عن عالم الشعب . . . وقد لاحظ النقاد أن مصر - على سبيل المثال - لم تنجب شاعرا كبيرا من أبنائها منذ أيام الشاعر الفرعونى القديم بنتاؤور ، وكان ذلك سبباً لأن يثير أمام النقاد سؤالا هو : هل الإنسان فى مصر « عديم الشاعرية » . . . أم هو مصاب بنقص أساسى فى مواهبه الفنية ؟

وأحسن إجابة توصل إليها النقاد على السؤال المهم هى : أن الحكم المنعزل عن الشعب ، كان يحتاج إلى فن منعزل عن الشعب أيضا . . . . أما الشعب نفسه فكان له فنه الخاص ، هو الشعر الشعبى الذى كان يعتمد على ثلاثة عناصر أساسية : اللهجة المحلية ، والغناء ، والعمل .

فطيلة تلك الفترات الواسعة من التاريخ التى لم يظهر فيها شاعر كبير من أبناء مصر يكتب باللغة الفصيحة ، كان الشاعر موجودا يعبر عن تجارب الحياة بلهجته الخاصة ، ويصور مشاعر وموضوعات مختلفة عن تلك التى يعبر عنها الشعر الفصيح .

ولذلك فلا يوجد مبرر علمى يجعلنا نقول: إن الشعب فى مصر عديم الشاعرية . . . فبقدر ما كان هناك نقص فى الشعراء الرسميين ، كان هناك شعر شعبى يملأ البيئات المختلفة ويثبت مالها من مواهب فنية ، ويعبر عن تلك البيئات التى لم تجد شاعرا فصيحا يعبر عنها .

وقد نشأ الشاعر الشعبى مع نشأة الحياة الاجتماعية ، وعلى الأخص عندما بدأت الجماعات الإنسانية تشترك فى القيام بالأعمال الصعبة ، ولذلك فإن العمل هو أبو الشعر الشعبى ، ويقول الأستاذ سليم حسن مؤرخ « الأدب المصرى القديم » : إن الفلاح والصانع فى مصر القديمة كانا يستعينان على عملهما الشاق بغنائهما حتى لقد كان الغناء جزءا من العمل الذى يقوم به العامل . . . وينقل الأستاذ رشدى صالح فى كتابه القيم عن الأدب الشعبى عبارة للشاعر الرومانى « فرجيل » يقول فيها :

« لنمش ونحن نغنى يخف تعبنا من جراء السفر » . . . .

وهكذا نجد أن نشأة الشعر الشعبى مرتبطة بالعمل من الناحية الاجتماعية ، ومن الناحية النفسية يقوم الشعر الشعبى بتيسير المشقات على الإنسان فى السفر أو فى الأعمال الصعبة بشكل عام . . . . وقد كانت هذه « الحاجة النفسية » إلى تخفيف عبء العمل عن طريق الغناء حاجة قديمة ، فإذا كان سكان القصور يحتاجون إلى الشعر الذى يطربهم ويملأ فراغهم ، فقد كان الفرد العادى بحاجة عميقة إلى الشعر الذى يساعده على العمل وعلى احتمال الحياة الصعبة .

وقد استطاعت البيئة الاجتماعية فى مصر أن تجد دائما هذا اللون من الشعر ، وما زلنا نرى صورة حية لاستخدام الشعر الشعبى فى جماعات « الصعايدة » الذين يقومون بالأعمال الشاقة

فى المدن كأعمال البناء وهم يؤدون الأغانى الشعبية التى تتناسب مع أعمالهم من ناحية وتساعدهم على العمل من ناحية أخرى . وفى الريف تتعدد الصور الاجتماعية التى يقوم فيها الشعر الشعبى بدور كبير ، مثل أيام الحصاد والرى ، أو الجماعات التى تلتقى فى الليل بعد يوم من العمل الشاق لتستريح فى ضوء القمر ، وتجد متعتها النفسية العميقة فى الشعر الشعبى .

ومن هنا تجمع للأدب الشعبى تراث كبير وظل التعريف الأساسى للشعر الشعبى هو أنه « الشعر المجهول المؤلف » حتى بدأت مرحلة جديدة فى تاريخنا الوطنى وهى مرحلة آخر القرن الماضى وأوائل القرن العشرين ، وقد كان الطابع العام لهذه المرحلة هو أن الحياة فى مصر بدأت تتلقى نوعا عنيفا من التحدى الذى يمثله الاستعمار الغربى ، وقد بدأت هذه المرحلة بدايتها الحقيقية عندما وقف عرابى ، وهو فلاح من مصر ، ضد قصر الخديو يطالبه بحقوق الشعب ، ويعبر عن طموح هذا الشعب إلى حياة عصرية يحكم الشعب فيها نفسه بنفسه ، ويتعلم ، ويحرر اقتصاده ، ويبنى دولة كبيرة لها قيمتها أمام التقدم الكبير الذى بدأ يملأ العالم الغربى . . . . . فى هذه المرحلة التى طبعها الطموح إلى التقدم والتحرر ، بدأ الشعر الشعبى يلعب دورا جديدا فى الحياة الاجتماعية . لقد أصبح هذا الشعر سلاحا مهماً من أسلحة « الثورة » وأصبح بعض زعماء

الثورة يستخدمونه استخداما مباشرا لتنبيه الناس ولنشر مبادئ الحرية والحضارة ، ولمحاربة القصر والإنجليز ، فقد ظهر فى الثورة العرابية زعيم كبير كان من أهم أسلحته استخدام الشعر الشعبى فى عمله الثورى ، هذا الزعيم هو عبد الله النديم ، ولقد عاش النديم فى البيئات الشعبية منذ بداية حياته ، ثم كان خطيبا للثورة العرابية ، وبعد فشل الثورة اضطر إلى الاختفاء سنوات طويلة بين الفلاحين فى القرى المختلفة ، كان يشاركهم حياتهم وأفكارهم ومشاعرهم وفى الفترات الهادئة من حياته كان يعمل صحفيا ، وكانت صحفه وعلى رأسها صحيفتا : الأستاذ ، والتنكيت والتبكيت ، تعتمد على الشعر الشعبى وبالتحديد على لون منه هو الزجل ، وكان هو الذى يكتب هذا الشعر ويعبر به عن آمال بلاده ويتلقاه الناس بالإعجاب ويتجاوبون معه وكان الشعر الشعبى قبل عبد الله النديم يعبر عن ثورة الشعب بطريقة خاصة فالشعر الشعبى المصرى المعروف كان يدور حول معانى الحزن والصبر فى معظم الأحوال ، حتى فى شعر الغزل والعاطفة لم يكن يخلو من هذه المعانى الحزينة .

والشعر الشعبى يعكس بهذا اللحن الحزين آلام الجماعة ويصورها ، وهو بذلك يعبر عن أولى درجات الشعور « بالثورة » وهى درجة الشكوى و« الحنين إلى التغيير » ، وقد استطاع صلاح جاهين أن يعبر عن هذه الروح الحزينة فى ديوانه الأول

« كلمة سلام » ففى إحدى قصائد هذا الديوان يقول على لسان أحد الصيادين :

« رمى الشبك صنعتى . . . والصبر دا كارى »

وفى هذا البيت تتركز روح الفن الشعبى القديم ، إنها روح العمل الشاق والمصاعب الكثيرة ، حتى لقد أصبح الصبر « عملا أساسيا » للإنسان العادى .

فالمعانى التى تدور فى الشعر الشعبى القديم ، هى نفسها التى تدور فى وجدان الرجل العادى قبل أن يفكر فى أى نوع من الثورة الإيجابية على حياته . . . ففى هذا النوع من الشعر تتكرر كلمة « المكتوب » وهى تعنى « القدر » والقدر بالنسبة للوجدان الشعبى غول قاس لا يناقش ، ولا يملك الإنسان أمامه إلا التسليم المطلق ولا يستطيع أن يعبر عن نفسه بأى نوع من أنواع المقاومة والاعتراض ، كذلك تتكرر فكرة « الموت » ، ففى إحدى قصائد الغزل يقول الشاعر الشعبى القديم إنه سئم من انتظار حبيبته التى يتمناها ، وأنه لم يعد له حيلة فى هذا الانتظار الذى لا قيمة له ولا نتيجة . . . ولم يعد له سوى أمنية واحدة هى أن يحفروا له قبرا بين الحسان يدفن فيه :

« صبرت يا ربى لم يجينى صبر
فى وسط الصبايا وافحتولى قبر »

. . . . . حتى فى أغانى الحب ، يتمنى الشاعر الموت ،

فإن كل ما يمكن أن يحصل عليه من عالم المرأة ، وأقصى ما يتمناه هو أن يكون له قبر فى الأرض يدفن فيه إلى جانب « الصبايا » ، وليس هذا الإحساس بالموت هو الإحساس المعروف الذى يملأ قلب الشاعر « الرومانتيكى » إن الإحساس بالموت عند الرومانتيكى ناتج عن حساسية مفرطة ، وانطواء شديد على النفس ، وهو حزن يرجع إلى « الحنين للفجيعة » إذا صح التعبير ، هذا الحنين الذى يملأ قلب الشاعر الرومانتيكى عادة ، لأنه يكره الحياة الطبيعية ، ولا يكاد يشعر بجمالها أو بقيمتها ، ولكن الشىء الحقيقى الذى يعطيه إحساسا فعليا بالحياة ، هو الطعم الحاد اللاذع المتطرف ، طعم الفجيعة والخطر والموت .... إن إحساس الشاعر الشعبى بالموت منبعث من منابع أخرى غير تلك التى يعتمد الشاعر الرومانتيكى عليها ... إن الموت عند الشاعر الشعبى ليس وليدا للخيال الحاد المتطرف ، وإنما هو وليد واقع مر ، وليد العجز وقلة الحيلة فى أمر الحياة ... فالشاعر الشعبى القديم يشعر بمحنة الإنسان العادى فى حياة اجتماعية ضيقة خانقة تجعل الإنسان عاجزا عن ممارسة عواطفه وإمكانياته المختلفة ، فليس أمامه إلا العمل ، والعمل الشاق ، وما أقل الثمرات التى يجنيها من هذا العمل ... وما أكثر ما يعمل دون نتيجة .

الشعور بالعجز وضيق الحياة هما السبب الاساسى لإحساس

الشاعر الشعبى بالموت ، وإنها لصورة عنيفة للحياة ، واحتجاج صارخ على المجتمع . . . . ما يقدمه لنا الشاعر الشعبى ، عندما تحرمه الحياة الاجتماعية من الاتصال بالمرأة وممارسة عواطفه الحقيقية معها فيقول : إنه لم يعد يملك من عاطفة الحب إلا قبرا يتمنى أن يدفن فيه بين الصبايا والحسان .

من هذه الصورة ، وغيرها من الصور الكثيرة التى يقدمها الشعر الشعبى القديم أن ندرك المعنى الذى يصوره هذا الشعر للثورة ، إنه معنى غير مباشر . . . . أى مجرد حزن وشكوى وضيق بالحياة ، وتلك كانت هى المعانى الأساسية للشعر الشعبى القديم « المجهول المؤلف » . . . . . فإذا كان « حزن » الشاعر الرومانتيكى ينبع من نفسه أو العالم الداخلى ، فإن حزن الشاعر الشعبى « المجهول » كان مصدره : المجتمع أو العالم الخارجى . . . والضيق النابع منهما معا.

ولكن عندما بدأ المجتمع يخرج من سلبيته واستسلامه ، وبدأ السخط والشكوى والإحساس بالضيق ، تتحول كلها إلى معان إيجابية ، وبدأ الشعب يدرك ، نتيجة لوعى بعض أفراده ، أن الحياة الكئيبة يمكن أن تتغير ، وأن الحل ليس قاصرا على الحزن والشكوى ، واشترك الفلاحون بالفعل فى ثورة عرابى الذى كان هو نفسه فلاحا صقلته أحزان أهله وجذبته أمانيهم فى تغيير الحياة . . . ظهر المعنى الإيجابى للثورة فى الشعر الشعبى ،

وكان ظهور هذا المعنى مرتبطا بقيام الثورة الوطنية وثورة عرابى بالتحديد ، وبدأ الشعراء الشعبيون الذين لمعوا خلال هذه الثورة يساهمون بهذا الشعر فى معارك الثورة المختلفة .

ولا شك أن عبد الله النديم كان ألمع شاعر شعبى فى الثورة ، وفى شعره اجتمعت بشكل واضح شخصية الفنان وشخصية الثائر ، ومنذ هذه البداية الجديدة للشعر الشعبى ، أصبح لهذا الشعر « مؤلفون معروفون » بدلا من الوضع القديم . . . حيث كان الشعر الشعبى فى معظم الأحوال « مجهول المؤلف » .

وقد ظهر فى فترة عبد الله النديم أيضا شخصية غريبة هى شخصية « يعقوب صنوع » اليهودى الذى أعلن إسلامه واشترك فى الحركة الثورية اشتراكا قويا ، وكان من أهم وسائل يعقوب صنوع فى التعبير عن أفكاره الشعر الشعبى أيضا ، حيث استخدمه فى صحفه الكثيرة التى كانت تفيض بالحيوية والعمق .

على أن الفنان الكبير الذى برز منذ أوائل هذا القرن ، ورفع من المحاولات السابقة فى الشعر الشعبى إلى مستوى فنى جديد ، مع المحافظة على ذلك التقليد الذى ورثه الشعر الشعبى فى مرحلته الأخيرة وهو الجمع بين الثورة والفن .

ذلك الفنان الكبير هو بيرم التونسى ، الذى ظل خلال مايقرب من نصف قرن أميرا للشعر الجديد بموهبته الفنية الخصبة ، وعمق صلته بمطالب الثورة بين صفوف الشعب ،

تلك المطالب التى تتركز فى الحاجة إلى مجتمع جديد خال من الاستعمار ، وخال من العيوب التى كانت تحطم هذا المجتمع وتقلل من قدرته على التطور والتقدم ، وبيرم التونسى فتح عينيه على الحياة الفنية فى وقت كانت فيه فكرة التطور فكرة شعرية وفنية ، ففى هذا الوقت كان هناك سيد درويش يجمع الألحان الشعبية ، ويصقلها ويجددها ، ثم يبتكر هو ألحانا جديدة ولكن بنفس الروح التى أحبت الألحان الشعبية وفهمتها وانطبعت بطابعها إلى الأبد ، وفى نفس الوقت كان هناك مختار النحات الذى حاول هو الآخر أن يعبر عن نهضة الشعب تعبيرا فنيا شاملا فى تماثيله المختلفة .

فى هذا الجو وفى هذه البيئة الفنية ، بدأ بيرم التونسى يكتب شعره الشعبى ، ولو راجعت الجزء الثانى من ديوانه على سبيل المثال لوجدت معظم قصائده يدور حول قضايا اجتماعية ووطنية ، فالديوان تدور قصائده حول هذه الموضوعات : زوجة السجان - الفقر - ثورة ١٩١٩ - إيه نابنا من الحرب - استقلال عدلى باشا - احتلال سوريا - عبد الكريم - يا مجلس الأمن .

لقد ورث بيرم التونسى كل تقاليد الشعر الشعبى فى مراحله المختلفة ، وقام بعملية إحياء عميقة وتطوير موهوب لهذه التقاليد ، وساعدته على ذلك موهبة غنية ، فهو بحر لا ينتهى من الصور الشعبية ، والألفاظ الشعبية .

وقد ظل بيرم التونسى فى ميدان الشعر الشعبى أميرا له لا ينافسه أحد طيلة هذه الفترة الطويلة التى تبدأ منذ مرحلة التمهيد لثورة ١٩١٩ إلى قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

ومع مقدمات ثورة ٢٣ يوليو ظهر صلاح جاهين ليكون خطوة جديدة لامعة فى تطور الشعر الشعبى ، وليحتل بموهبته الكبيرة المكان الذى أصبح خاليا بعد أن أعطانا أمير الشعر الشعبى أروع ما عنده .

* * *

من الأهمية بمكان كبير أن نعرف شيئا عن البيئة التى ولد فيها صلاح جاهين . . . وإذا كانت البيئة الأولى لا أهمية لها بالنسبة لبعض الفنانين فهى بالنسبة للبعض الآخر تلعب دورا آخر على جانب كبير من الأهمية . . . ومن بين هؤلاء صلاح جاهين .

ولد صلاح سنة ١٩٣٠ فى بيت كان بطله وفارسه الأول واحدا من تلاميذ مصطفى كامل وزملائه فى الثورة ، ذلك هو أحمد حلمى ، رئيس تحرير جريدة اللواء ، وجَدُّ صلاح جاهين . . . ومصطفى كامل كان يقود ثورة من نوع خاص ، فقد كانت روح مصر قد أصابها اليأس بعد انهيار الثورة العرابية وفشلها ، وكان مصطفى كامل هو أول ابتسامة وسط هذا الضباب وأول شعاع من الأمل ، وكان أحمد حلمى من أكثر المتحمسين لمصطفى كامل ، وللروح الجديدة التى يمثلها وقضى هذا الرجل

حياته فى صراع ضد الاستعمار عن طريق عمله فى الصحف ، ثم سجنه الإنجليز متهما بالوطنية والدعوة إلى الثورة عليهم ، وكان كاتبا وشاعرا ، وقد كان شعوره الوطنى يلون كل شيء حتى حياته اليومية ، فكان إذا رأى أحدا يضرب طفلا فإنه يقول : « اتركوه ربما كان هذا هو الذى سيخرج الإنجليز من مصر » .

كان أحمد حلمى امتدادا لجناح المثقفين فى ثورة عرابى ، وكان يمثل بقية الحزب الوطنى فى عهد مصطفى كامل ومحمد فريد ، من أبناء الجيل الثانى لهذا الجناح .

وقد عاش صلاح جاهين طفولته الأولى فى هذا الجو ، وتربت فيه هذه « الحاسة الشعبية » منذ طفولته الأولى من خلال الأحاديث والأحداث والأشخاص الذين كانوا يحيطون بجده ، ويكونون الجو الرئيسى للأسرة كلها .

هناك مرحلة أخرى غير مرحلة الطفولة ، كان لها تأثير عميق على شخصية صلاح جاهين ، فقد عاش مع والده الذى كان قاضيا فى بعض القضايا المعروفة فى تاريخ الفلاحين ، مثل قضية « بهوت » التى كانت قائمة على أساس الصراع بين الفلاحين وبعض الإقطاعيين ، حيث حاول الإقطاعيون أن يستغلوا سلطانهم ضد الفلاحين وأن يرغموا القانون على أن يكون فى خدمتهم ، وكان ذلك سنة ١٩٥١ حيث كان صلاح جاهين فى مطلع شبابه ، وبداية وعيه الفنى ، وقد أثرت قضية

« بهوت » على نفسه ، وانطبعت بعمق فى وجدانه ، وكانت هذه القضية التى وضعت حدا لتردد موهبته الفنية فى البحث عن طريق ، فاختار صلاح جاهين من يومها لموهبته أن تجد مادتها الفنية فى حياة الشعب ومشاعره .

* * *

من تقاليد الشعر الشعبى الإيمان العميق بالجمال الحسى الملموس ، والميل إلى تحويل « الموضوعات » إلى أشياء معشوقة ، يتحدث عنها الفنان الشعبى كما يتحدث عن حبيبته التى تعيش فى قلبه ، ولا شك أن الفنان الشعبى صادق الإحساس فى هذه النزعة ، فالحب هو أرقى العواطف البشرية ، وهو أغنى منابع الفن ، ولقد أصبح القمر فى وجدان الإنسانية كلها شيئا جميلا ، لأن الفنان منذ القديم كان يشبِّه وجه المحبوبة بالقمر ، أى أنه كان يعطى للقمر صفة إنسانية ، عاطفية . . . ولذلك فالقمر فى وجداننا دائما هو مثال للرقة والجمال والعذوبة .

من هذا المثل البسيط نستطيع أن ندرك عمق الشاعر الشعبى وصدق فطرته ، عندما كان يضفى على الطبيعة ، وعلى كل الأشياء المحبوبة ، صفات « العشق » و« العاطفة » . . . . وهو يضفى هذه الصفات على الحبيبة ، وعلى الصديق ، وعلى الزعيم أو البطل . . . فشخصية « النبى » وهو بطل من أبطال

الشعر الشعبى ، لا يستطيع الشاعر أن يتصورها بدون أن تكون فى عينيه مثلا أعلى للجمال والوسامة .... فالنبى حلو ، جميل، تفيض صفاته المعنوية على حواسه ، فيصبح وجهه مضيئا وعيناه ساحرتين كأنهما عينا شخص محبوب معشوق ... وعندما تعود إلى الموال المشهور عن الأدهم البطل الشعبى تجد أن هذا البطل كما يصوره الموال كان وسيما حلوا ، كأنه فتاة عذراء فاتنة ، والشاعر الشعبى عاشق يتغزل فيه أرق الغزل وأجمله . هذه النظرة العاطفية العاشقة عند الشاعر الشعبى ، لا تتخلى عنه حتى فى أغانى الموت ، ففى إحدى « البكائيات » التى يرثى بها الشاعر فتاة ، تتحول القصيدة إلى غزل حسى عجيب ... يقول الشاعر فى هذه القصيدة « الأدب الشعبى - رشدى صالح ص ٢٥٢ » :

« يامُّ الجطيفه ، جطيفتك حمره
تحلى الجطيفه فى ليلة الدخلة
يامُّ الجطيفه جطيفتك زيتى
تحلى الجطيفه لما تيجى بيتى
يام الجطيفه جطيفتك وردى
خلى الجطيفة لما تيجى عندى
يا مغسلة ، عدى خواتمها
لَحَسَنْ تكون دهشانه وجعوا منها »

فالقصيدة رغم نغمها الحزين وجوها الحزين تكاد تصبح قصيدة غزلية تعنى بجمال الحبيبة وحسنها ، وتلك صفة أساسية من صفات الأدب الشعبى : إضفاء الطابع الغزلى العاطفى على الأشياء والأشخاص والمواقف التى يتغنى بها الشاعر ، وبذلك تكون قريبة إلى النفس ، وتكون « مادة شعرية » خصبة . . . فالحب والجمال هما أكثر الموضوعات شعرية فى هذا العالم .

وصلاح جاهين ، يمتلك هذه الحاسة الشعبية العميقة ، إنه مثل الشاعر الشعبى القديم ، ينظر إلى موضوعاته نظرة العاشق إلى حبيبته ، وبذلك تكون هذه الموضوعات قريبة إلى نفس الشاعر ، قريبة إلى نفس القارئ وتصبح صفاتها الإنسانية الجميلة مادة فنية خصبة .

هذا « التناول الشعرى » العاطفى ظاهرة واضحة مهمة فى هذا الديوان والفرق بين الشاعر الشعبى القديم وصلاح جاهين ، هو فرق فى الموضوعات التى تثير حاسة شاعرنا الجديد ، هى أيضا موضوعات جديدة ، حددتها تربيته الأولى التى أشرنا إليها وحددها وعيه الذى اكتسبه بثقافته ومعرفته لروح عصره وللتيار المتقدم فيه .

فعندما يتحدث صلاح جاهين عن أسوان ، فهو يتحدث عن فتاة سمراء حلوة ، وعندما يتحدث عن الحديد الذى يملأ أسوان فكأنما يحدثنا عن صدر هذه الفتاة الممتلئ المثير أو كأنه يحدثنا

عن عينيها الجميلتين الساحرتين أو عن شعرها الفاحم الطويل ، أو عن لونها الجذاب الدافئ . . . . إنه عندما يتحدث عن أسوان يكاد يثير فينا « شهوة » حسية تصاحبها نشوة يكاد الوجدان من حلاوتها يخلط فيها بين الحلم والواقع :

« أسوان بنت بنوت   المجد خاطبها
لها معاد مثبوت   توفى حبايبها
أسوان نشوانه   وقلبها بيدق
بزنود عرقانه   بين الصخور بتشق »
النيل ما بين أسوان وبين حلوان
سافر وغنى غنوة المصنع
آه ، يا سما يا مغيمة دخان
مطرك عنيد منه الحديد زرع »

وفى قصيدة أخرى هى « السكن » يتحول إيمان صلاح جاهين بالآلات وإيمانه بالمجتمع الصناعى ، إلى عاطفة حب ، وشعور مليء بالنشوة والاندفاع العاطفى الغنى بالعذوبة والحيوية ، إنه هنا يشبه تماما الشاعر الشعبى القديم الذى كان « يحول إحساسه الدينى » العميق ، إلى غزل ، وعشق ونشوة تكاد تكون نوعا من الخدر والسكر ، وذلك عندما يتحدث عن « النبى » « الزين » « الجميل »« الوسيم » . . . ثم يدور حول هذه المعانى ، فيعبر عن حبه للنبى ، بنفس « الأرق » الذى

يعانيه العشاق و« السهر » فى طلب « الوصال » تماما كما يفعل هؤلاء العشاق.

بنفس هذا الشعور يقابل صلاح جاهين « المكن » ويعطيه صفات المحبوب وحقوقه ، ويغنى له ، وترقص الدماء فى عروقه ، كأنه مقبل ظمآن على موعد غرام ملتهب:

« مليون براوه يا ناس على دى تروس
دى سواقى دايره شايله بحر فلوس
تسقيفه للمكن اللى جاى لنا . . . .

. . . .

قابلوا المكن بالحضن والزغاريد
عقبال ما تعمل زيه عمالنا

. . . .

احصد غيطان الصلب يا عثمان
الشعب مستنظر كنوز أسوان »

ويزداد الطابع الإنسانى العاطفى قوة ، حتى يصبح نوعا من العلاقة العضوية البيولوجية . . . علاقة خصب ونمو وتوالد ، تماما كما يحدث فى عالم الإنسان ، حيث تكون العاطفة الحارة مقدمة للتوالد واستغلال خصوبة الإنسان . . . يقول صلاح فى نفس القصيدة :

« بكرة مكن بره يجيب مواليد

ومكن جديد عربى يوماتى يبان »

وفى هذه القصيدة يستعين صلاح جاهين بكل الوسائل الفنية ليعبر عن هذا الإحساس بالنشوة العاطفية والمادية نحو « المكن » و« العمل » . . . . إنه يرى بعمق بصيرته الشاعرة تلك الصلة بين الآلة والإنسان ، فالآلة فى العصر الحديث هى مهاد الرخاء والسعادة ، وفى جوفها الأبكم أحاديث عميقة مليئة بالآمال ، إنها تحمل مستقبلا سعيدا للطفل ، وترسم حباً بين الفتاة والشاب خاليا من عذاب الفقر الذى يدمر ويسحق ، وعلى يديه تذبل زهور العواطف الجميلة وتصفر وتموت . . . بهذه العين يلمح صلاح جاهين المعنى الإنسانى للآلة فيرى فيها كنزا من الشعر والشعور :

« غنى العمل
رقص الأمل »

أو يقول :

« دمى اشتعل
قلبى اشتغل »

أو يقول:

« وانا كنت عمرى لم رأيت منجم
يا فرحتى وانا وسط عماله
رعد المطارق فى الجبل دمدم

بنغم مفيش أنغام فى جماله »

إنه يستخرج من روح العمل أنغاما جميلة ، بعضها فيه رقصة سريعة نشوانة ، وبعضها « موال » تحلو فيه نغمة الامتداد والطول والتموج .

ولا يفارقه قط ذلك المزاج الفنى الذى يربط بين العمل من جانب وبين الفرح والحب من جانب آخر ، فهو ينادى العامل :

« اعمل لنا مسمار . . . . واعمل لنا أجنة

اعمل لنا مزمار. . . . . واعمل لنا مكنة »

وهكذا فصانع المسمار سوف يصنع المزمار . . .لأن المستقبل المادى السعيد لا بد أن يحمل فى قلبه مستقبلا معنويا حلوا عميقا . . . فيه غناء وتفاؤل.

وبنفس هذه الحاسة الشعرية العاطفية يتحدث صلاح جاهين عن الأرض ، فالأرض فتاة حلوة ، والفلاح عاشق يفهم العشق فهما طبيعيا جميلا هو : امتزاج بين الروح والجسد ، بين نبضات القلب ونشوة الدم :

« الأرض قالت آه

الفأس بيجرحنى

رديت وأنا محنى

آه منك أنت آه »

إن الأرض تتحدث حديثا ناعما أنثويا ، كأنها فتاة فى حضن

حبيبها . . . حبيبها الذى يخدرها وينعشها فى لحظة ارتماء واسترخاء على صدره وبين ذراعيه . . . وعندما يرد الفلاح على آهات حبيبته الأرض فإنه يتحدث بلسان العاشق أيضا : « آه منك أنت آه » . . . . ففى الحب العميق الصادق المتبادل بين اثنين لا يقتصر الحنين ولا الشكوى على واحد . . . بل إن الجانبين يشكوان ويشعران دائما بالحنين والظمأ حتى وهما فى لحظة اللقاء وكلما ازدادت لحظات الوصال اشتعل من جديد ، حنين جديد ، وكلما ارتوى ، العاشق ظمىء . . . تلك شريعة العشق الحقيقى الصادق.

وترتفع درجة الحرارة فى هذا اللقاء فتتحول إلى نشوة حسية عميقة :

« الأرض قالت حِن
طيرتنى فتافيت
رديت وقلبى يئن
وأنا مين يجيب لى مغيت
منَّك ومن عشقك »

هنا حب فى درجة حرارة عالية ، هنا عاشقان يلتقيان لقاء جسديا . . . هنا لحظة حسية مليئة بالنشوة ، والقوة ، والضعف. . فيها أنين خافت ، ودم ملتهب وانحناء طويل . . « آه » هنا ليست شكوى ولكنها متعة ولذة . وكلمة « حن » هى استرحام الأنثى وهى تعتصر نفسها فى عذاب اللذة .

إن شاعرية صلاح جاهين وحساسيته تصلان هنا إلى مستوى رفيع ، وليس هناك أروع وأصدق من تشبيه العلاقة بين الأرض والفلاح بالعلاقة الجسدية والنفسية بين حبيبين . . . فالجنس هو طريق الإخصاب والتجدد والنمو فى الحياة وهو يعبر عن لحظة مليئة بالحرارة والتوهج فى الحواس وإذا كانت هذه اللحظة الحية مبنية على العاطفة ، فإنها ستكون أيضا توهجا وحرارة فى المشاعر ، وهذا النوع من النشوة الحسية الشعورية هو أعمق أنواع النشوة فى الحياة ، وقد استطاع أن ينقل تلك النشوة إلى العلاقة بين الفلاح والأرض ، حيث كل شىء عند بصيرة الفنان العميق ، يوحى بهذا النوع على التحديد من العلاقة . . . فهى جهد من العمل الخصب ، ومزيد من الحياة والنمو . . . ذلك ما يحدث للأرض بعد أن يعصر الفلاح جسده فيها . وهو يعصره فيها بإعياء ولكن بنشوة أيضا .

ثم يدور هذا الحوار الداخلى فى القصيدة الجميلة الرائعة بين الفلاح والأرض.

« عينى عليكى سنين
محنى عليكى ، أب
عبيت ُفى بطنى طين
ولغيرى عبيت حب
أنا حالى من حالك

عتبك على المالك
يا أرض يا فدادين »

إن حرية الأرض ليست فى يد حبيبها الفلاح ، والأرض إذا كانت حزينة تشكو ، فهو أيضا حزين يشكو ولكنهما يتبادلان الشكوى ولا يسمع الشكوى وينصت إليها غير الحبيب العاشق .

وفى آخر القصيدة يتوج الشاعر هذه العلاقة التى بلغ من عمق طابعها العاطفى أن تحولت إلى علاقة عاطفية :

« واسينى واسينى
يا أرض يا عروستى
عمرك ما تنسينى
ولا حضنى ولا بوستى
ده أنا يوم ما انول يدك
واختم على عقدك
الريح يرسينى »

وبهذا الغزل الرقيق والصريح معا يعبر الفلاح عن إحساسه نحو أرضه ، إنها « عروسه » ، وهو يسعى إلى « أن ينال يدها » كما يسعى الفتى إلى الزواج بحبيبته . . . والكلمات هنا رقيقة وحرف « السين » حرف رقيق ناعم له جرس ونغم . . . وهو اختيار فنى مقصود يعطينا موسيقى الحب التى تنبعث فى الألفاظ . . « واسينى واسينى . ما تنسينى . بوستى . يرسينى » فبعد

الحرارة الحسية المرتفعة التى تبدأ بها القصيدة يعود الهدوء الهامس ، والغزل الرقيق الوديع إلى روح الحبيب . . . الفلاح .

تلك هى الحاسة الشعرية التى يعالج بها صلاح جاهين موضوعاته ، وهى حاسة موروثة عن الأدب الشعبى بدون جدال ، ولكن الشاعر استفاد منها استفادة عميقة فى موضوعاته ، فنشعر أن الشاعر الشعبى الذى بدأ بالأنين والشكوى من الحياة والمجتمع فى الشعر الشعبى القديم ، وتطور إلى ثائر متمرد بطلب التغيير السياسى فى شخصية عبد الله النديم ويعقوب صنوع ، ثم تطور إلى نظرة شعرية شاملة لأمور المجتمع فى الزواج والعمل والعلاقات الاجتماعية المختلفة عند بيرم التونسى . . . هذا الخط المتطور قد وصل إلى نقطة جديدة عند صلاح جاهين .

فصلاح شاعر مثقف له نظرة خاصة إلى الحياة الاجتماعية ، وهو يعرف ما يريده ويعرف نوع الحياة التى يتمنى أن تسود فى بلادنا ، فهو يكره الإقطاع ويتعاطف مع الفلاح ، ويرى أن المستقبل يولد بين أدخنة المصانع ، وضجيج الآلات ، ويرى أن الحضارة تنمو وتزدهر فى عالم يسوده الهدوء والسلام والتعاون ، لا فى عالم متحارب يقوم على « تنازع البقاء » لا على « تعاون البقاء » وهو يؤمن بالوحدة العربية . ويؤمن بتطور الجماعة فى نفس الوقت الذى يحب فيه للجماعة ألا

تسحق الفرد وتقضى على استقلاله مما نرجو أن نشير إليه بعد قليل.

كل هذه الأفكار الواضحة قد ساعدته على اختيار موضوعاته بما يتلاءم مع العصر وبما يجعله أرقى مستوى من الوعى وصل إليه الشعر الشعبى فى مصر خلال نصف القرن الأخير.

ولم يكن هذا الوعى ليصبح ذا قيمة على الإطلاق لو أنه كان وعيا يتميز به فنان متوسط الشاعرية ، أو أقل من المتوسط ، إن الوعى يساعد الفنان على التوهج والتألق ، ولكنه لا يخلق الفنان ... فالوعى وحده لا يخلق إلا الكاتب أو الباحث ، أما الفنان فلا بد له من الموهبة الفنية ، وهذا هو ما يتميز به صلاح جاهين إلى جانب وعيه العميق.

وصلاح جاهين يستفيد من وعيه فى اختيار موضوعاته ، وإيمانه بما يختاره من موضوعاتنا إيمانا لا يمكن بدونه أن تنطلق الموهبة الشعرية بصدق وإخلاص فى التعبير .

وكما أضفى صلاح جاهين الصفة الإنسانية بجوانبها المادية والشعورية على الآلة ، والأرض ، والعامل والفلاح ، فقد أضفاها أيضا على تجمعات الشعب ففى أغنية « إحنا الشعب » يقول:

« يا حلاوة الشعب وهو بيهتف باسم حبيبه »

فكلمة الإعجاب هنا هى كلمة صادرة من القلب والعاطفة

.... والشعب هنا« معشوق ومحبوب » والزعيم ، قد تحول إلى « حبيب » ... وهكذا فالصورة كلها صورة عاطفية حية، حولت العلاقة بين الشعب وزعيمه من مجرد إيمان عقلى واعتقاد فكرى إلى علاقة حب وعاطفة .

وهذه النظرة الشعرية تملأ شعر صلاح جاهين ، وخاصة هذا الشعر الذى يعبر عن قضايا وطنية أو اجتماعية أو سياسية ، فالاشتراكية فى قصيدة « كلام فى السياسة » هى « **باحلم تملى بالسعادة والأمان. باحلم أعيش من غير ما أخاف غدر الزمان ... وإن جيت ونلت المنى ... يصعب عليا الهنا .. من غير ما يتهنوا جميع الناس كمان** ».

فالاشتراكية هى : الحب والسعادة للفرد فى عالم ملىء بالحب والسعادة والقطن يبدو كأنه فتاة جميلة تزهو بجمالها : « يا معجبانى يا أبيض يا معجبانى - يا قطن يا للى مبيَّض وش الغيطانى » .

ثم :

« قطن يا قطن يا قطن

تعالالى بالحضن

ولا احطك غير فى عبى من فيض حنانى

يا معجبانى يا ابيض يا معجبانى »

وعندما يتحدث عن السلام ، فلأن ترجمته فى حياة الناس

هى الحب والعاطفة :

« يا حب السلام ويا حبك يا شابة

ويا حلم كتير بحياتنا سوا »

وعندما يتحدث عن « جميلة » بطلة الجزائر ، فسرعان ما يتحول هذا الحديث إلى غزل عاطفى عميق :

« شفايفها لما تضحك

زى شفايف ثريا

وعيونها بالحواجب

تمام شبه سنية

وشعرها المموج

مفروق من الشمال

على الموضة البناتى

زى عروسة كمال »

إنها غزل جميل ، فهى حلوة رقيقة مثل أختك أو زوجتك أو خطيبتك أو حبيبتك ، إنها واحدة من البنات الجميلات المليئات بالحياة، وهو بذلك يثير عواطفنا من الزاوية الإنسانية لا من الزاوية السياسية ، ويصل إلى منابع الشعر الحقيقية فى موضوع مثل موضوع جميلة .

بهذه الحساسية الشعرية العميقة يعالج الشاعر موضوعاته وينظر إليها ، وبقدر ما هو صادق وموهوب ، فإنه أيضا

عصرى ، يعرف أين يكمن الشعر فى زوايا عصرنا ، وأى الأحداث تصلح مادة شعرية ، وهو يأخذ مادته الشعرية فيقربها إلى القلب الإنسانى عندما يكتشف صلتها به ، وعندما يلمح ذلك الخيط الدقيق الذى يربط بين الآلة والسعادة ، وبين الأرض والحب ، بل وبين الأرض والجنس والإخصاب .

ولا بد هنا من الاستطراد قليلا ، ففى العصر الحديث ظهر شعراء يتغزلون فى الآلة ويبحثون عن الشعر بين الذين يعملون ويتعبون ، ويجدون فى العلاقات العادية ، مثل العلاقة بين الزوجة وزوجها الذى يتعب من أجلها ومن أجل أطفالها ، ومن أجل بعض الأفراح الصغيرة الأخرى . . . يجدون فى ذلك شعرا عميقا ، فيلمحونه ويصوغونه ألحانا حلوة قريبة إلى الشعور الإنسانى الصادق .

وإنى لأذكر هنا « والت ويتمان » وهو شاعر ظهر فى أمريكا منذ أكثر من ستين سنة وكانت أمريكا تمر بظروف أشبه بظروفنا ، فهى بلد الصناعة الحديثة ، وهى بلد البحث عن التحرر والتطور الاجتماعى . . . ولذلك فقد كان ويتمان يتغزل فى الآلات . ويجد الحب والإنسانية والجمال فى الأفراد العاديين من أبناء المجتمع سواء وعلى الأخص الفقراء أو المعدمين الذين يعملون من أجل القوت لحظة بلحظة ، وكان يغنى لسائقى العربات « الكارو » « والشيالين » . . . وكان شعره مع ذلك حلوا عميقا

يشهد له كبار النقاد بأنه مثال راق من البلاغة والجمال الفنى .

وصلاح يصل بأسلوبه الذى ورثه عن تقاليد الشعر الشعبى إلى نفس الآفاق الإنسانية الرحبة عندما يغنى بطريقته الفنية . للآلة والعمل وللأرض والمصنع ، وللقطن ، ولمختلف القضايا الأخرى التى تتصل بالتطور والحرية .

* * *

عاش صلاح جاهين معظم حياته فى المدينة ، والتجربة العميقة للحياة فى مدينة كبيرة تدفع الفنان الصادق إلى موقف خاص ، فمهما كان له من أفكار عن التقدم والتطور ، ومهما كان إيمانه بهذه الأفكار. . . فإنه سيجد نفسه ، فى النهاية ، وحيدا حزينا . . . وحزن الفنان هنا هو نوع من حزن الأنبياء والمتصوفين ؛ فبالرغم من أن هؤلاء يكونون أصحاب رسالة إنسانية للإصلاح والخير ، إلا أنهم يشعرون فى داخل نفوسهم بالوحدة والحزن وصعوبة ما يتحملون فى هذه الدنيا من مسئوليات ، وفى القصص الدينية قصة حزن شهيرة هى قصة أيوب ، النبى الذى كان يعيش فى السعادة ، ولكنه أصيب بالمرض الخطير ؛ لكى يتألم ويصبر ويدخل بذلك الاختبار الصعب القاسى الذى يجعل منه قديسا ، كأن الألم والعذاب هما الشهادة الوحيدة إلى عالم القديسين .

وقد استطاع صلاح فى موضوعاته العامة أن يربط نفسه -

صادقا - بفكرة التطور ، وتحسين الحياة ورفع مستواها الحضارى ، وكتب شعرا يتناول هذه الفكرة مستفيدا من تقاليد الشعر الشعبى وأساليبه الفنية . . . . ولكن هذا الشعر على كثرته لم يعطه اطمئنانا كاملا لتجربة الحياة ، ولم يعطه ثقة نهائية بمعنى وجود الإنسان فى الدنيا ، فظلت فى نفسه منطقة خالية من الطمأنينة ، تبحث وتسأل أكثر مما تستقر على جواب يقينى . ولا يمكن فصل هذه المنطقة النفسية عن حياة الشاعر فى المدينة ، فليس هناك شىء يتحدى الإنسان العصرى مثل المدينة باتساعها وزحامها وقوة اندفاعها الغريب ... إنها تتحدى الفرد ، وتظهره صغيرا ضئيلا أمامها ، وتكاد تقول له فى النهاية : أنت لا شىء ، وكل فنان أصيل لا بد أن يهتز وجوده المعنوى عندما يقف وجها لوجه أمام قوة تريد أن تدمر ذاته وتسحق شخصيته الفردية ، وقد كان هذا الشعور هو مصدر جانب من قصائد هذا الديوان تعبر عن تجارب الشاعر الذاتية ، وكلها تجارب تتصل بحياته فى المدينة .

وإذا كان الحزن هو الطابع العام لهذه القصائد ، فإن « الحنان » هو المعنى الرئيسى الذى يبحث عنه الشاعر من خلال قصائده .. إنه يبحث عن الدفء الذى يشيع الحرارة فى عزلة الشعور ، يبحث عن التجاوب النفسى العميق الذى يخرجه من وحدته فى عالم صاخب لا يلتفت إلى الفرد وإلى مطالبه

الروحية ، وفى قصيدته الرائعة « شوفى قد إيه » يقول صلاح :

« خبينى فى شعورك يا بت
أحسن عروقى اتخشبت
شعرك خشن زى الحرام الصوف يا بت
خبينى فيه م الزمهرير
ونيمينى فى السرير »

إنه يبحث عن ملاذ ، يبحث عن دفء لروحه ونفسه ، يبحث عن الحنان الذى يقدمه الآخرون للقلب الوحيد المستوحش ، ومن خلال هذا الشعور ينظر إلى فتاته ويصور « شعرها » هذه الصورة الغريبة الجديدة الرائعة . . . إنه يرى فى شعرها دفئا ماديا . . . كأنه « حرام الصوف » فى « الزمهرير » .

على أن هذه القصيدة تقدم صورة أخرى عميقة وجديدة « للحنان » وهذه الصورة تعتبر من أرقى « الصور » الشعرية فى الأدب العربى الفصيح والعامى على السواء:

« دخل النبى بردان خديجة لفته
حطت عليه غطيان لحد ما دفته
دخل النبى بردان وقال فين الغطا
البسمة غطت شفِته »

فالشاعر هنا يكشف فى « النبى » عن الإنسان الذى لم تغنه قوته النفسية عن الحاجة الإنسانية العميقة . . . عن الحنان ،

فحتى الرجل العظيم الذى ترفعه عظمته إلى عالم ينفرد فيه بنفسه بعيدا عن الناس يعود إليهم . . فهو بحاجة إلى صدر حنون وشفة باسمه تغطى شفته . . . بحاجة إلى دفء إنسانى يرعاه ويدفعه.

وفى قصيدة « يا بو قلب وحيد » يقول:

« انت من غيرى ، وأنا من غير حنان

ياما قلبى من شقاه دق البيبان

كل باب مقفول على جنينه هَنا

وأبو قلب وحيد مالوش فيها مكان »

إن الصلة النفسية الصحيحة بين الناس تقوم فى نظر الشاعر بوظيفة أساسية هى توفير « الحنان » للقلب البشرى ، ولن يتوفر جو الحنان إلا عن طريق الحب . . . ولذلك فإن الشاعر يؤكد دائما على هذه العاطفة ، فهى العاطفة التى تعطى للحياة طعمها ، وهى التى تنقذ الإنسان من وحدته ووحشته ، وتدفئه وتحنو عليه . . . ولكن معنى الحب فى قلب الشاعر عميق ، عميق. . .إن الحب ليس هو العاطفة التى تقتلها العادة وليس هو المصلحة المشتركة بين اثنين . . . قد تكون فى هذه الأشياء رائحة للحب ولكنها ليست هى « الحب » الذى يحس به الشاعر . . ولأن معنى « الحب » فى نظره عميق . . . . عميق. . . فهو يحس أن من الصعب تحقيقه . . وهو عندما يحقق فرحة الحب ونشوته فى لحظة من اللحظات يشعر أنه وصل إلى شىء كبير غير

عادى .. إنه لا يتصور أن هذه الفرحة يمكن أن تدوم ...
فالحب نادر وصعب :

« ح نروح فين .. كفاية
فرحنا يومين .... كفاية

....

لكن اللى سهر على طول
إحساس كان حارمنى النوم
فى اللحظة الجميلة يقول
راح يخلص ده كله فى يوم »

إنه الإحساس الحزين يطارد الشاعر بشكل عنيف ، وهو يلمح نهاية الحب دائما، نهاية الشيء الجميل الذى يسلمه بعد ذلك إلى حياة الوحدة والحرمان والشعور بالفراغ ... وحسبه أنه « فرح يومين » « كفاية » ... فلا يمكن أن يحدث أكثر من ذلك .

وفى قصيدة « البيانولا » يقدم صلاح جاهين لوحة شعبية ساخرة ضاحكة ، ولكنها مع ذلك تفيض بحزن داخلى ، فهى أيضا صورة لإنسان يبحث عن الحنان ، ويشعر أن الشيء الأساسى الذى ينقصه هو الحب ...بالرغم من أنه لا يملك شيئا آخر ... لا الحب ولا غير الحب ... إنها لوحة ضاحكة فعلا ، ولكنها ضحكة الحزين المبتئس ، الذى يخفف بضحكته مرارة حرمانه وأساه:

« أنا دبت وجزمتى نعلها داب
من كتر التدوير ع الأحباب
. . . .
أنا عازمك يا حبيبى لما ألاقيك
على فسحة فى جميع الطرقات »

وفى قصيدة أخرى يقول :

« إيه اللى وصلنى هنا
أنا صاحب البيت والا ضيف
مكان غريب
كأنه سجن ، كأنه مخدع لحبيب »

« فمخدع الحبيب » مكان غريب فى نظر الشاعر يكاد يشبه السجن . . . وهذه الصورة ترسم إحساس الشاعر بالحب ، وبمدى الصعوبة فى تحقيقه والوصول إليه .

وفى أغنية أخرى يقول:

« أنا هنا يا ابن الحلال
لا عايزة جاه ولا كتر مال »

فالحب ثروة حقيقية تغنى عن غيرها من الثروات الموهومة ، وصورة البنت فى هذه القصيدة هى صورة الإنسانة الجميلة الوديعة التى تبحث عن الحب مجردا من كل ما تعارف المجتمع على إضافته إلى هذه العاطفة الراقية من أشياء : مثل الثروة

والأسرة .. وغير ذلك من المعانى الخارجية التى ينبغى أن يتجرد عنها الحب ، فالحب فى ذاته ثروة ، وأصل ونسب .

إن مصدر هذه المشاعر كلها راجع إلى تجارب المدينة ، التى تفرض نوعا من الحياة يدفع بالشعور إلى العزلة والوحدة ، ويجعل كل هذه الأشياء الكثيرة التى تراها العين ، وتمر بشعور الإنسان عشرات المرات كل يوم ، عاجزة عن أن تعطى اللمسة النهائية ، اللمسة الساحرة التى تريح القلب وتعطيه السلام والطمأنينة .... والمدينة بالنسبة للفنان الحديث تشبه الطبيعة بالنسبة للفنان القديم ، فالفنان اليونانى مثلا كان يبنى أدبه على صراع الإنسان مع الطبيعة .... ولم يكن العلم قد تقدم ، فكان المطر والرعد والبرق والسحاب والعواصف ، والأنهار والبحار ، كانت كل هذه الأشياء ترهب الإنسان وتخيفه ، وتشعره بأن هناك قوة مجهولة تسيطر على العالم ، ولذلك نشأت الأساطير اليونانية ، وقام عالم الآلهة الواسع ، الذى اعتمد الفنان اليونانى عليه فكتب الملحمة والمسرحية وألف القصص الأسطورية ... وكانت كلها تنبع من خوف الإنسان وصراعه ضد الطبيعة ، ويظهر أن الإنسان قد حكم عليه ، بالخوف الدائم والقلق ، مهما تغيرت الأساليب واختلفت الدوافع على مر العصور ....

والواقع أن الأسباب تتغير وتبقى النتيجة كما هى ، فالإنسان

دائما يقف أمام قوة أكبر منه ، يحاول أن يسيطر عليها ويخضعها له فلا يستطيع ، ويظل يصارع ويصارع دفاعا عن نفسه . . . وهذا الصراع هو دائما نبع أصيل للمشاعر الكبيرة التى يعتمد عليها الفن.

إن المدينة العصرية تهز شعور الفرد بذاته ، وتكاد تجعل منه نسخة طبق الأصل من الآخرين ، ليتصرف ويعيش ويتحدث مثلهم . . . والفنان الأصيل لا يمكن أن يكون تقليدا للآخرين ، ولذلك فهو يقاوم تلك العوامل التى تحاول أن تهدمه أو تشكله حسب صورة معينة، والأضواء ، والألوان الصاخبة لا تغنى الفنان عن تحقيق ذاته ، إن هذه الأشياء لا تعدو أن تكون كما قال فنان أوروبى عندما رأى مدينة أوروبية كبيرة . . . « هذه زينة مفجعة ».

وهذا التحليل ينطبق فيما أعتقد على صلاح جاهين .

إن أداته الفنية هى الشعر الشعبى ، ولكن بعض قصائده لا تفترق مطلقاً ، فى الأحاسيس والمشاعر ، عن الشعر العصرى الذى يصور أزمة الإنسان فى الحضارة الحديثة ، حضارة التعقيد . . . حضارة المدينة .

وفى هذا النوع من القصائد يظهر حزن عميق ، يعبر عنه صلاح جاهين تعبيرا فنيا رقيقا شديد الحساسية ومن أمثلة هذه القصائد « ولد وبنت » « شوفى قد إيه » - « بكائية » - « ميلاد » . . .

وكلها تصدر عن نفس حزينة ، ونغم هامس ، وبحث متلهف عن مأوى دافئ للنفس، بل وذعر من الحياة التى يعانيها الإنسان وحيدا وسط عالم صاخب ملىء بالضجيج ، لا يعبأ بمشاعر « الفرد » ولا بأحاسيسه الذاتية ، أو مطالبه الروحية . . . خاصة إذا كان هذا كله متصلا بنفسية فنان أصيل حساس .

إنها تجربة الظمأ الروحى ، تجربة الإحساس الوحيد ، تجربة البصيرة التى لا تقتنع بالمظاهر الخارجية للحياة ، ولا يمكن أن تسلم نفسها إلى قالب جاهز مستقر يمنح السلام فى إطار من البلادة ، أو الهدوء الجامد الرتيب! . . .

وهو ظمأ العصر . . ذلك الذى يعانيه صلاح جاهين .

وقد كان ضمن هذه القصائد لوحة كاريكاتيرية ضاحكة اسمها « أنا راجل فيلسوف » . . . . ورغم أن صلاح جاهين يستخدم موهبته العميقة فى الفكاهة إلا أنه مع ذلك يعطينا صورة للإنسان « المهشم » الذى يعيش فى المدينة : تسحقه الظروف ، وتشوه شخصيته ، وتحوله إلى مثال للفكاهة والسخرية . . . وكان يطمح إلى أن يكون مثالا للعقل الناضج والشخصية القوية ، والواقع أن الطابع الضاحك لهذه اللوحة يزيدها روعة . . . فالمأساة تصل فى شدتها أحيانا إلى حد تسخر فيه من أهدافنا وآمالنا فى الحياة . . . إنها مأساة مضحكة . . . ولكنه على رأى المتنبى ضحك كالبكاء .

الفرق الأساسى بين أحزان صلاح جاهين فى هذه القصائد والحزن الذى عبر عنه الشاعر الشعبى التقليدى القديم ، هو أن الشعر الشعبى القديم نشأ أصلا فى الريف أو فى مناطق البدو ، ولذلك كانت أحزانه غالبا هى أحزان الجماعة ، أما أحزان هذه القصائد فهى أحزان الفرد الذى يواجه تجربة الحياة وحيدا.

* * *

لا يمكن رسم صورة كاملة لهذا الديوان دون الوقوف أمام القيم الفنية التى يمثلها ويعبر عنها ، فصلاح جاهين هو أول شاعر شعبى كتب ما يمكن أن نسميه « بالشعر الحر » ، وحركة الشعر الحر حركة معروفة فى الشعر الفصيح ولم تكن معروفة فى الشعر الشعبى ، وهذا الشكل الفنى كسب كبير للشعر الشعبى ، فقد أصبحت صلته بالحياة الفكرية صلة مباشرة بحيث يتأثر بحركات التطور والتجديد فيها ، ولا شك أن صلاح جاهين قد اكتشف هذا الشكل الجديد للقصيدة الشعبية بعد أن قرأ لعبد الرحمن الشرقاوى ونازك الملائكة ولويس عوض وغيرهم من شعرائنا الذين كانوا طليعة لحركة الشعر الجديد فى الأدب العربى الحديث ، وبهذا خرج الشعر الشعبى إلى الحياة يتأثر بها ويتفاعل معها ، لقد لبس الشعر الشعبى ثوب العصر بدلا من الثياب القديمة البدائية التقليدية .

وفى هذا الديوان صور غنائية تصلح مادة أولى لمسرحية

قصيرة ، وقد استفاد الشاعر فى هذه الصور من الشكل الجديد للقصيدة ، فأقام بناء فنيا اعتمد فيه على الحوار والشخصيات ، وهو بذلك يفتح لنفسه وللشعراء الشعبيين بابا جديدا لكتابة المسرحية الشعرية الشعبية ، وأعتقد أنه لولا الاستفادة من الشكل الجديد للقصيدة ، لما كانت المسرحية الشعبية ممكنة من الناحية الفنية .

وفى هذا الديوان نوع واضح ولكنه عميق من الموسيقى . ويستخدم الشاعر هذه الموسيقى الجميلة بشتى مستوياتها . . وأبسط صور هذه الموسيقى هو النغم الخارجى ، الوحيد الإيقاع الذى لا يتموج إلا موجات سريعة ولكنها رشيقة :

« ولد وبنت
ولد وبنت
كل الجنينه . . . ولد وبنت
خجلانه هيه
ومستحيه
لكن هنيه
قال كلمة هو
وف قلبه جوه
ناره القوية »

وتزداد هذه الموسيقى عمقا وتموجا فى قصائد أخرى :

« حضنت عودى باغنى

عود الحبيبة فتنى

أغنى غنوة حزينة

والا ح تبعدها عنى

. . . .

والحلم يلمس فؤادى

يهمس يغنى ينادى »

وتصل هذه الموسيقى إلى أرقى صورها وأعمقها ، إلى مستوى « سيمفونى » تتنوع فيه الأنغام وتتداخل ، لتعبر عن العمق والتموج الواسع والامتداد ، وذلك عندما تتبنى روح « الموال » . . . و« الموال » . . . غناء نائح . . . شوق إلى البعيد البعيد . . . أسى مستسلم يمضغ نفسه ويكررها ويدور حولها .

وأروع صورة لهذه الموسيقى السيمفونية ذات الطابع المتعدد المتنوع تلك القصيدة الجميلة التى سماها الشاعر أغنية إلى ذكرى صديق .

« الشعر شارد فى الجبل منى

عملت أنا هجان ورحت وراه

. . . .

تسفى الرياح سبعين صباح وصباح

قلبى دليل وأنا وراه سواح

والشعر شارد فى الجبل منى

. . . .

حبيت غزال غنيت له بالموال

صد الغزال ساق الدلال أهوال

غنيت له رصد

هجر بقصد

غنيت صبا

جافى ونبا

غنيت له بياتى »

هنا أنغام متنوعة متداخلة ، تبدأ طويلة ممتدة تعتمد على أكثر من حركة ، ثم تعود للاعتماد على حركة واحدة ، وترتد بعد ذلك إلى الطول والامتداد . . . . هذا التناول الموسيقى الجميل يعطى للديوان طابعا حلوا قريبا إلى النفس ، وقد يقول البعض إن الشعر دائما يعتمد على الموسيقى ولكن الواقع أن هناك شعراء بعضهم مجيدون ينقصهم إلى حد كبير عنصر الموسيقى ، وأود أن أذكر هنا على سبيل المثال شاعرا عربيا كبيرا هو خليل مطران . . . . إن عنصر الموسيقى عنده خافت ، وأنغامه واحدة رتيبة غير متنوعة . . . وهو يعتمد على عناصر فنية أخرى غير عنصر الموسيقى .

ومما يتصل اتصالا وثيقا بفنية القصيدة عند صلاح جاهين استخدامه للألفاظ ، فهو يختار ألفاظا ذات إيحاء عميق ، ويلتقط اللفظة ذات التاريخ الشعبى ويستخدمها استخداما حلوا مثيرا أو يختار اللفظة الدالة حتى لو لم تكن لفظة شعبية .

وفى قصائد الديوان أمثلة كثيرة لاستخدام الألفاظ استخداما فنيا ناجحا ، فلفظة « معجبانى » مثلا ، لفظة شعبية عريقة ، وقد استخدمها الشاعر وهو يصف القطن :

« يا معجبانى يا ابيض يا معجبانى

يا قطن ياللى مبيّض وش الغيطانى »

فهى لفظة تدل دلالة عميقة على الإحساس الذاتى بالجمال ، وهو إحساس مكمل للجمال نفسه . . . . إنه ليس تعبيرا عن غرور الجميل بنفسه ولكنه تعبير عن الدلال . . . . عندما يشعر الجميل أنه جميل . . . فيتباهى ويعتز . وكلمة « معجبانى » تركيب شعبى رائع يدل على هذا المعنى .

وفى قصيدته الطويلة الجميلة « أهل الهوى » يقول عن كليوبطرة :

« من عشقها لحسنها خافت عليه يحتار

واختارت الانتحار . . . المعجبانية »

فهنا تعطينا لفظة « معجبانية » تفسيرا فنيا جميلا لانتحار كليوبطرة . إنه نوع من عشق الجمال لنفسه ، وليس هناك أبرع

فى الدلالة على هذا المزاج الفنى من لفظة « المعجبانية » . . . إنها تجعل الانتحار نوعا من الدلال والاعتزاز والتصرف الأنثوى !

ولست أريد أن أستطرد فى تحليل هذه الظاهرة فمن السهل أن يلمسها القارئ بوضوح فى هذا الديوان . . ولكن لابد أن أشير هنا إلى ظاهرتين فنيتين لهما أهمية فى استخدام صلاح لألفاظه ، وهما يكملان الصورة التى أقصد إلى إبرازها . . . فعندما يقول صلاح جاهين فى قصيدة القطن :

« يا معجبانى يا ابيض يا معجبانى

يا قطن ياللى مبيَّض وش الغيطانى »

يستخدم حركة « الكسر » فى القافية ، والواقع أن هذه الحركة ميراث شعبى جميل ، فالشاعر الشعبى يميل كثيرا إلى « الكسر » ، ولا يميل فى قوافيه على الأخص - إلى السكون . . . ذلك لأن الكسر حركة متموجة توحى بالامتداد والاتصال ، وهو نوع من النغم الحلو الذى يعبر به الشاعر الشعبى عن حالته النفسية تعبيرا موسيقيا جميلا .

وما أشبه هذا « الكسر » فى قصيدة القطن بما يقوله الشاعر الشعبى القديم فى إحدى قصائده :

« التور اشتكى منى وقال يا دراعى

فرقلِّتك تاجى على الأوجاعى

والبقرة قالت مالى مقدارى

ده الحيل والقوة للتيرانى »

أما الظاهرة الفنية الثانية فهى استخدام الحروف المتقاربة التى تدل على حالة معينة وقد أشرت إلى مثال سابق فى قصيدة « الأرض » ... وأشير هنا إلى مثال آخر من قصيدة « أهل الهوى » أيضا ... يقول الشاعر :

« الريح تباريح جريح ما ينتهيله أنين »

فعبارة « الريح - تباريح - جريح » تعطينا هنا معنى من خلال الموسيقى ، إنها حركة ريح حزينة تعبر عنها تموجات موسيقية متشابهة تدل على معناها أعمق الدلالة .. إن معنى الألفاظ وحده هو الذى يعطينا الدلالة ، ولكنه التركيب الصوتى أيضا ، بل التركيب الصوتى أولا هو الذى يعطينا هذه الدلالة .

وصلاح جاهين يستخدم التراكيب الصوتية كثيرا ، إنه يستخدم الحروف المتشابهة للدلالة على معان خاصة تكون قريبة من صوت هذه الحروف .

وفى قصيدة القطن التى أشرنا إليها يستخدم الشاعر « التكرار » المعروف فى الشعر الشعبى ، فصلاح جاهين يقول فى هذه القصيدة :

« يا معجبانى يا ابيض يا معجبانى

يا قطن ياللى مبيَّض وش الغيطانى

يا معجبانى يا أبيض يسعد صباحك

يا قطن ياللى مبيض وش فلاحك »

والشاعر الشعبى يقول :

« وده قبر مين اللى البقر هده

ده قبر الغريب اللى فاتوه أهله

وده قبر مين اللى البقر داسه

ده قبر الغريب اللى فاتوه ناسه »

فعبارة « وده قبر مين اللى البقر » وعبارة « ده قبر الغريب » تتكرران . . كذلك يفعل الشاعر فى قصيدة القطن ، ودلالة التكرار دائما هى تعميق المعنى ، ومن الواضح أن البيتين السابقين للشاعر الشعبى القديم يعبران عن معنى واحد باختلاف ألفاظ قليلة ، ولكن هذا التكرار الجميل يحمل إلى النفس إحساسا بالتركيز الشعورى على صورة واضحة ، وهذا النوع من التكرار هو أسلوب فنى معروف فى الشعر الشعبى ، ولا يبدو التكرار متألقا جميلا يحمل دلالة عميقة بهذه الصورة كما يبدو فى الشعر الشعبى .

وفى الديوان نلمح ظاهرة أخرى هى تسرب بعض الألفاظ الشامية إلى النص الشعبى الذى يستخدم العامية المصرية ، وفى هذا الامتزاج الذى نلاحظه فى بعض قصائد الديوان بين العامية الشامية والعامية المصرية علامة من العلامات العصرية حيث

تتسع التجربة العربية وتتلاقى أجزاؤها المختلفة . . . حتى فى الصورة الفنية . . . وصلاح جاهين يتجاوب مع الحركة العربية التى تتجه إلى الوحدة والالتقاء تجاوبا عميقا ، وقد سافر الشاعر إلى الإقليم الشمالى ولبنان وقرأ شعرا شعبيا شاميا ، وأذكر من قراءاته ديوان أمين نخله المشهور باسم« المعنى » . . . ولذلك فلم تكن الألفاظ الشامية غريبة على أذنه أو على إحساسه ، بل إننى أستطيع أن أقول إن صلاح جاهين من أكثر الذين يعرفون أسرار جمالها الخصب . .

وعندما نتحدث عن هذا الديوان من الناحية الفنية يجب أن نقف أمام « الخيال الشعرى » فيه . . . . . هناك شعراء تبرز عندهم القدرة على التصوير الشعرى ، فتتفوق على غيرها من عناصر الفن . . ولست أقول إن الخيال الشعرى عند صلاح جاهين هو أقوى ما فيه ، ولكنى أقول : إن الخيال الشعرى عنده يعتبر من أقوى وأبرز ملكاته الفنية .

وسأقف عند بعض الصور التى اخترتها على سبيل المثال : ففى قصيدة عن عمان يقول:

« عمان يا نقطة دم فوق الرمال »

. . . . فالمدينة المكافحة تتحول فى خياله الشعرى إلى نقطة دم . . . وهى نقطة ثابتة بارزة فوق الرمال . . . لا الرمال تمتصها أو تغطيها ولا هى تنتهى وتتلاشى . . . إنها نقطة دم خالدة .

وفى قصيدة « إلى ذكرى صديق » يقول:

« عصفور جناحه بدمه متحنى »

ثم يقول :

« يا عندليب ع المشنقة عشه »

وفى القصيدة نفسها يقول :

« الغنوة زرقا والكلام بجناح »

فى كل هذه الصور الشعرية تبرز القدرة الغريبة على التصوير .... فالشاعر المكافح هو : عصفور يغنى وجناحه « متحنى » بدمه .... أو هو : عندليب على المشنقة عشه ... إنها صور حية بارزة مميزة ... تعبر عن خيال يسير فى طرقه الخاصة به ، ولا يسير فى الطريق المألوفة التقليدية .

وفى قصيدة « البكائية » يتصور الشاعر المسيح وقد نزل من فوق الصليب .. ونزل المسيح لينام فى « مرج دمع » .. وتلك شعرية غريبة توضح لنا إلى أى حد يبلغ خيال الشاعر عندما يحلق به فى آفاق جديدة حقا ... إن « مرج الدمع » تقدم لنا تجسيدا فنيا رفيعا للحزن .... وهى صورة جديرة بالتأمل العميق ، والصورة الأساسية نفسها ، وهى نزول المسيح من فوق الصليب ، تحتاج إلى خيال جرئ....

والفن العربى عموما يشكو من النقص فى جرأة الخيال وطموحه فليس فى أدبنا كله أكثر من موقفين أو ثلاثة تدل على

تحليق الخيال العربى ، وهذه المواقف هى فكرة « أبو العلا » فى رسالة الغفران ، فقد تجرأ خياله الأدبى وتصور عالم الجحيم والجنة، وبنى صورة لهذا العالم ، وهناك قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل التى تصور فيها إنسانا يعيش فى جزيرة منعزلة يبحث عن معنى المجهول وسر الحياة ، وهناك أخيرا بعض قصص ألف ليلة وليلة . . . ولكن الطابع العام للخيال الأدبى عند العرب والخيال الشعرى على وجه خاص هو القصور ، والعجز عن التحليق ، ولذلك لم يظهر فى أدبنا شاعر مثل ملتن أو بيرون اللذين تصورا عصيان الشيطان فى صورة التمرد والبحث عن المعرفة ، وربطا بين فكرة التمرد وبين الطموح ، وليس عندنا شاعر مثل شيكسبير أو دانتى . . . . فالشائع فى شعرنا العربى أن الشاعر يطير بجناحين صغيرين . . . . . لا يقدران على التحليق ، فالخيال كسول قاصر الطموح ، محدود بالواقع المادى ، مشغول برسمه وتنظيمه عن طريق الحكمة والفلسفة .

ولذلك فأنا أعتقد أننا عندما نعثر على ملكة « الخيال الشعرى » الراقى عند شاعر من الشعراء ، فإننا نكون بذلك قد عثرنا على شىء مهم بالنسبة لأدبنا .

وفى هذا الديوان نوع من الخيال الراقى ، ودرجة من درجات هذا الخيال الجرىء .

إن صورة المسيح بعد النزول من فوق الصليب والوقوف

أمام هذا « النزول » موقفا شعريا ، يعتبران لمحة من لمحات الخيال الشعرى القوى القادر على الابتكار . . . . إن الخيال الشعرى القوى يفتح ميدانا خصبا للفن ويشير إلى نبع غنى بالشعر ! .

وفى هذه القصيدة أيضا يوحد الشاعر بين « المجدلية » وبين العذراء : أم المسيح . . . وهو بذلك يعطينا أيضا صورة من صور الخيال الذى يجيد تركيب الصور والتقاطها . . . فالمجدلية نبع من منابع الحنان والحب ، والعذراء نبع من منابع الحنان والحب . . . إنهما يقومان فى نظر الشاعر بوظيفة واحدة بالنسبة لعذاب المسيح من أجل الخير والعدل . . . ولذلك فهما فى خيال الشاعر شىء واحد .

وأحب أن أشير هنا إشارة سريعة إلى أن صلاح جاهين كثيرا ما يوحد بين الأم والحبيبة والطبيعة ، فكلها صور للحنان والرعاية بالنسبة للإنسان الذى يبحث عن منطقة أمان لنفسه فى هذا الوجود . . . . فلا يجد فى آخر الأمر غير صدر حنون هو صدر الأم أو صدر الحبيبة أو صدر الطبيعة .

نعود بعد ذلك إلى الصور الشعرية فى الديوان . . . يقول الشاعر فى قصيدة « يابو قلب وحيد » :

« يا غريب قلبى أنا أرض المعاد »

وفى قصيدته أهل الهوى يقول عن عطيل:

« بياض عيونه لمع من ضى حلاوتها »

وفى مسودة قصيدة له يقول :

« أبدأ منين وأنا قلبى من غير عنين »

وفى قصيدة عن الجزائر يقول :

« يادم يا أحمر

ع الزرع الأخضر

أهل الجزاير بدروك

عشان تزهر »

ويقول فى أغنيته المشهورة

« والله زمان يا سلاحى

اشتقت لك فى كفاحى »

إن هذه الصور الشعرية كلها تبرز مقدرة على التخيل تستحق الاهتمام . . . فالقلب للغريب « أرض المعاد » . . . والحزن هو« قلب من غير عينين » . . . والمكافحون يبذرون الدم - كأنه نجوم - لكى يصبح أزهاراً وثماراً . . . والمكافح أيضا يلتقى بسلاحه فى مودة وعاطفة رقيقة وصداقة . . . « والله زمان يا سلاحى » . . . إنه لا يحمل السلاح . . . ولكنه يداعبه . . . ويربت على ظهره ويحضنه . . . ويثق به !

* * *

فى بعض قصائد الديوان تبرز القدرة على التفكير فتفوق

المقدرة الفنية للشاعر . . . . وهذا هو سبب ما يقابلنا أحيانا فى هذا الديوان من أبيات ركيكة ، وألفاظ غير شعرية ، وجو فنى تفوح منه رائحة العقل ولا ترطبه رائحة الشعور .

وفى قصيدة أهل الهوى يقول صلاح :

« الناس بتتهنى مهما يكونوا منحطين »

فكلمة « منحطين » هنا ليست شعرية ، كما أنها لا تؤدى المعنى الذى يريده الشاعر ، فهو يريد أن يقول بسطاء أو عاديين . . . ولكن الانحطاط له معنى أخلاقى لا يقصده الشاعر أبدا فيما أعتقد . . . وفى قصيدة على الربابة تتركز ظاهرة تغلب « العقل » على الشعور بشكل واضح ، إن هذه القصيدة الطويلة مليئة بالصور الفنية الناجحة إذا أخذناها كجزئيات منفصلة . . . فالإحساس « خنجر ، بين التياب متعان » و« المعارك لها أوزان » كأنها قصائد . . . وبورسعيد « محنية رجليها بدما العدوان » . . . كل هذه الصور الجميلة الراقية . . . لا تعطى للقصيدة تجربة شعرية كاملة ، فالقصيدة مليئة بالأفكار السياسية والتاريخية . . . ولكنها لا تعتمد على تجربة نفسية واحدة عميقة . . . ومن هنا أصبحت نوعا من التفكير الذى تنقصه الحرارة والجو النفسى المناسب .

والعيوب الفنية التى تقابلنا فى هذا الديوان مصدرها واحد دائما هو : غلبة العقل على الشعور ، وتفوق الفكرة على

الإحساس ، وصلاح جاهين، بل وكل فنان أصيل ، لا بد أن يقوم فنه على التوازن بين الإحساس والفكر.

وهذا ما نجده فى معظم صفحات الديوان الذى لا يفوته النضج الفنى إلا فى أجزاء قصيرة محدودة.

* * *

إن اسم هذا الديوان هو تعبير عن« المزيج الإنسانى » الذى يتناوله الشاعر ، فهو تارة يسمو إلى عالم شعرى نقى جميل ، ومرة يعود إلى حياة الناس بهمومها ومتاعبها وآمالها . . . إنه يصعد أحيانا إلى القمر ، حيث صورة الحياة حلوة وهادئة ، ثم يعود إلى الأرض ، حيث صورة الحياة صاخبة مليئة بالأشياء الصغيرة العادية . . . إنه يتراوح بين الحلم والواقع . . . وبين الشعور الشفاف والأشياء الحسية الملموسة الكثيفة ، لا يكاد أحد العاملين يجذبه حتى يشده الآخر إليه . . . والقمر والطين هما فى النفس والشعور ، وليسا فى العالم الخارجى ، القمر رمز الصفاء ، والطين هو رمز الاضطراب . . . والصفاء ، والاضطراب أو القلق ، لهما نفس القيمة فى حساب الإنسانية .

ولكنه فى كل المواقف شاعر فنان : بإحساسه العميق ، وخياله الخصب الذى يعتبر من الخيالات الشعرية النادرة فى أدبنا الحديث . . . ثم بقيمه الإنسانية التى يؤمن بها فى معظم الأحايين فتثير شاعريته وتشعلها ثم يشك فيها وفى نفسه وفى

الوجود كله فى أحيان أخرى . . . . فيكون هذا الشك العاصف أيضا مصدرا خصبا من مصادر الشعر .

إن شخصية صلاح جاهين شخصية خصبة متنوعة الجوانب ، وليست من الشخصيات السهلة المحددة ذات الجانب الواحد ، والسطح المستوى الذى لا تعقيد فيه . . . على العكس . . . إنها شخصية متعرجة تتراوح بين الهدوء والصخب ، والارتفاع والانخفاض والسخرية والمرارة!

وفى هذا الديوان بعض جوانب هذه الشخصية الفنية . . . يستطيع القارئ أن يعيش معها لحظات عميقة ، تزيد رصيده من المشاعر والأفكار.

* * *

الهوامش :

* هذا الفصل هو مقدمة لديوان « عن القمر والطين » للشاعر صلاح جاهين ، وقد صدر الديوان مع المقدمة سنة ١٩٦١ ، وهذا الديوان هو الديوان الثانى .

محمد الفهد العيسى
فى ديوانه « الإبحار فى ليل الشجن » (☆)

بعد قراءة هذا الديوان قراءة متأنية ، نحس أن الشاعر « محمد الفهد العيسى » ينقل إلينا فى ديوانه تجربة إنسانية من نوع خاص ، وهذه التجربة التى تسيطر على الديوان من أوله إلى آخره ، هى تجربة الروح التى تريد أن تتحرر من القيود ، وأن تنطلق بغير سدود خارجية أو داخلية ، تقف أمامها وتعوقها عن الحركة والانطلاق ، إنها تجربة الروح التى تريد أن تطير ، أو تهاجر ، أو تبحر ، أو تتخطى الحدود الجغرافية « للنفس الاجتماعية » إذا صح التعبير إلى « النفس الإنسانية » الحرة ، التى لا تعرف كلمة « لا » ولا كلمة« ممنوع » ولا كلمة « قف من أنت ؟ » . وهذه النزعة التحررية الانطلاقية التى تغالب القيود وتصارعها ، هى روح حية نجدها عند الشاعر « العيسى » حتى فى عناوين قصائده ، فالقصيدة الأولى - على سبيل المثال - عنوانها « إنسان بلا حدود » والقصيدة الثانية عنوانها « إبحار » والثالثة عنوانها « أبدا معا » والرابعة عنوانها « سنلتقى » ، ومن التأمل فى هذه العناوين الأربعة تأملا سريعا نحس أن الشاعر العيسى يركز على معنى الانطلاق والرغبة فيه والحاجة إليه والسعى من أجله ، حتى لو أدى ذلك إلى الاصطدام بالعالم كله .

ففى عنوان القصيدة الأولى يصور الشاعر إنسانه ، على أنه إنسان بلا حدود ، إنسان مهمته وغايته فى الحياة وحافزه

الداخلى العميق أن يتجاوز العوائق ويتحرر منها ، وفى العنوان الثانى « إبحار » ، نجد أنفسنا أمام صورة سفينة قد تجاوزت الموانئ ، والشاعر هنا لا يحدثنا عن حالة « السكون » و« الرسو » أو عن نهاية المطاف ، أو عن الأمن على شاطئ فى ميناء ، ولكنه يبدأ قصيدته من حركة الانطلاق إلى مياه البحار والمحيطات ، إنه يبدأ من البعد عن موقف الهدوء والاستقرار ، يبدأ من الخطوة الأولى فى « دراما » الرحيل والاقتحام ومواجهة الموج والريح والهدف البعيد ، وفى القصيدة الثالثة : « أبدا معا » نجد الشاعر يبدأ تجربته الفنية بقرار وجدانى فيه نوع من الرفض والتحدى لأسباب الانفصال والابتعاد ، وعوامل التفرقة بين القلوب ، والدنيا التى لا تبقى للأرواح العاشقة المليئة بالحيوية والطموح إلا مناديل الوداع وقطرات الدموع وموقف البكاء على الأطلال ، هنا الشاعر فى عنوانه« أبدا معا » ، يعارض ، ويعلن « الڤيتو الروحى » ضد أسباب الفراق ، ولا يعلن ذلك فى سلبية وإنما يعلنه فى حيوية القلب الشجاع الذى يرفض كل شىء إلا أن يبقى هو وأمانى وجدانه العميقة : « أبدا معا » ، وفى عنوان القصيدة الرابعة نجد أننا أمام نوع جديد من التحدى للواقع الذى ينوء به قلب الشاعر الحساس ، إن العنوان هنا هو « سنلتقى » ، وفى السين معنى التأكيد ، ولكنه ليس تأكيد الذى يملك كل شىء ، بل تأكيد الذى يريد أن يملك

كل شيء، وتأكيد المستعد لأن يسعى ويحارب من أجل ما يريده ، والذى يريده هنا هو الطمأنينة فى هواه ، والشاعر يعلن وعده : « سنلتقى » بنفس الطريقة التى يعلن بها الفرسان وعودهم ، وفرسان الروح لا يقدمون وعودا سهلة ، ولكنهم يقدمون الوعد بما هو صعب، وبما لا يمكن تحقيقه من غير جراح وآلام ونزيف يسيل من القلب والجسد ، والشاعر هنا يستمد من قوة عواطفه وصدق رؤاه تلك العزيمة الشعورية الصادقة التى تملك فى أيام الشقاء والضياع ، أن تعد بأيام الصفاء والوصال ، وأيام المجد للقلب الحر الطموح.

ولو أننا واصلنا تحليلنا للديوان من خلال عناوين القصائد لأمكن لقائل أن يقول ومعه كل الحق: هذا طريق الضلال ، فربما كانت عناوين القصائد موحية ، أما القصائد نفسها فيمكن ألا يكون فيها كل هذا العطاء الذى توحى به العناوين ، وكل هذا السخاء الذى تدل عليه ، وبالطبع فإن الاعتراض هنا سليم وفى موضعه ، فلا حق للنقد أن يتوقف أمام العناوين وحدها ليستخرج منها ملامح الشاعر الروحية ، ونقطة انطلاقه النفسية ، وقدرته على التعبير الصحيح عن حقيقة تجاربه .

العناوين وحدها لا تكفى ، بل قد لا تعنى شيئا على الإطلاق ، ولكننى أود أن أقول إننى ما وصلت للإحساس بما فى عناوين القصائد من ظلال وإيحاءات إلا بعد أن قرأت

القصائد نفسها مرات ومرات ، وما كان بإمكانى أن أحس بما تعطيه العناوين من مفاتيح للغرف المغلقة فى روح الشاعر ، إلا لأن هذه العناوين ارتبطت فى نفسى بقصائد الديوان ، وهى قصائد نابعة من وجدان الشاعر الحساس ، بما فى هذا الوجدان من انفعالات وعواطف وتجارب إنسانية عميقة واسعة .

نعود بعد هذه الوقفة التفسيرية إلى نقطة البدء لنتأمل عناوين القصائد ، وهو التأمل الذى لا جدوى منه ولا معنى له ، إذا لم نقرأ قصائد الديوان أولا ، ونضع أيدينا على النغمة الصحيحة ، وهى النغمة التى يمكن أن تفسر لنا الشاعر وتعطينا القدرة على فهمه وتذوقه .

نعود إلى عناوين القصائد لنجد أنها فى معظمها تدل على الحركة والتململ ، وتعبر عن الروح التى تريد أن تنطلق وتتحرك ، وتقضى على كل جمود أو توقف ، ففى عناوين الديوان نلتقى كثيرا بمعجم خاص ، يتكون من ألفاظ معينة ، مثل: « الريح - السراب - السفر- الشاطئ - المجداف - الأعاصير- الشراع- رفة الجناح- الهجرة - الطيور » وهذا المعجم الشعرى كله ، هو معجم حركة لا سكون ، ومعجم مغامرة وانطلاق ، لا توقف أو حذر وانغلاق ، إن هذه العناوين كلها « أسماء حركة » أو « أفعال حركة » ،وكلها دعوة إلى التخطى والمواجهة والسير فى وجه المصاعب ، وليس فيها تعبير

يدل على الاستسلام ، أو الرضا عن الواقع ، أو النوم فى أحضان اليأس الذى لا يتحرك ولا يرضى بالإقدام والمغامرة والتحدى ، وإنما يطالب بالركون إلى جدار الحياة الهادئ وظلها الخامد ، حيث لا يوجد شعر ولا شعور ، وحيث لا يمكن للفنان إلا أن يكسر قلمه ويكف عن التعبير والتصوير .

ولو حاولنا أن نقف وقفة تحليلية سريعة أمام اسم الديوان ، لوصلنا إلى نفس النتيجة ، ولاستطعنا أن نصل إلى المعنى العام فى الديوان كله ، وهنا أيضا لا بد أن نكرر القول بأنه لن يتسنى لنا أن ندرك الظلال المختلفة لاسم الديوان من مجرد قراءة هذا الاسم ، بل لا بد لكى ندرك هذه الظلال على حقيقتها من قراءة الديوان كله ، وبعد ذلك سوف نحس بالحالة الروحية أو النفسية التى تقف وراء اسم الديوان .

وسوف نحس باللحظة الشعرية الخالصة التى تنبض فى هذا الاسم ، فقد اختار الشاعر « العيسى » لديوانه اسم « الإبحار فى ليل الشجن » ، وكما هى العادة فى شعر « العيسى » تواجهنا إحدى الكلمات التى تتكرر كثيرا فى الديوان ، وهى كلمة « الإبحار »، و« الإبحار » هو حركة تريد أن تعبر من عالم إلى عالم ، حركة توحى بالتطلع والقلق ، وعدم الرضا بالشاطئ الذى يقف عليه الشاعر لأنه يطمح إلى شاطئ آخر جديد ، ثم نجد بعد ذلك ، صورة أخرى ، فالشاعر يحدد المياه التى يريد

أن يبحر فيها ، فإذا بهذه المياه هى « ليل الشجن » ، والليل يوحى« بالغربة » ، و« الغربة » أيضا كلمة تتكرر كثيرا فى شعر « العيسى » ، كما أن الليل يوحى بالوحدة والظلام وغموض المصير ، ومهما كان فى هذا العصر من إنجازات كبيرة ، مثل الكهرباء وحياة الليل المليئة بالضجيج واللهو والحركة والعمل فى معظم مدن العالم وخاصة المدن الأوروبية التى سافر إليها الشاعر العيسى وعرفها معرفة واقعية ، أقول مهما كان هناك فى عصرنا من إنجازات جعلت الفرق بين الليل والنهار ضئيلا أو معدوما ، فإن كلمة « الليل » فى الذهن العربى والوجدان العربى مازالت كما هى ، وكما كانت فى العصور القديمة ، فما زال الليل عندنا هو الظلام والوحدة والإبهام والحاجة إلى دليل من النجوم أو البشر ، حتى يستطيع السارى فى الليل أن يعثر على الطريق ، وما زالت كلمة الليل التى نسمعها فى أغانينا « يا ليل يا عين » توحى بالوجع الروحى والضنى والقلق والبحث عن صدر حنون ، ولهذا فالليل عند شاعرنا العيسى هو « الليل العربى » ، ليل الوحدة والقلق والسهد والاغتراب ، ليل التأمل والتفكير فى هموم الروح والنفس ، ويزيد اسم الديوان وضوحا فى وجداننا عندما نتأمل الصورة بأكملها ، فالإبحار ، أى الحركة والانطلاق من شاطئ هادئ إلى مياه واسعة بحثا عن شاطئ جديد ، هذا الإبحار هو « إبحار فى ليل الشجن » ، أى فى مياه

صعبة مليئة بالقلق المرهف والترقب والسعى إلى يقين غير موجود ، وكلمة « الشجن » نفسها من أدق كلمات اللغة العربية وأرقها معا ، وقد حاول البعض يوما أن يجد ترجمة لكلمة « الشجن » فى اللغة الإنجليزية أو غيرها من اللغات ، فلم يجد لها مقابلا دقيقا على الإطلاق ، فهناك كلمة Sadness بالإنجليزية وكلمة Tristesse بالفرنسية ، والكلمتان تقابلان كلمة « الحزن » بالعربية ، ولكن كلمة « الشجن » ليس لها بديل فى لغة أخرى ، لأن « الشجن » يتميز فى دنيا الحزن والقلق عن غيره تمام التميز ، فالشجن هو الموسيقى المنبعثة من الحزن فى أعماق الروح ، والكلمة فى حد ذاتها كلمة شعرية ، لا تدل - فقط - على معنى مثل سائر الكلمات ، ولكنها تحمل المعنى والعاطفة فى نفس الوقت.

وقبل أن ننتهى من الإشارة إلى معجم الشاعر محمد الفهد العيسى ، سواء فى اسم ديوانه أو عناوين قصائده ، لا بد من التوقف عند هذا المعجم فى قصائد الشاعر نفسها ، ففى هذا الديوان ثلاث كلمات لها مكان خاص وأهمية متميزة ، أما الكلمة الأولى فهى « الإبحار: التى نلتقى بها منذ البداية فى قراءتنا لاسم الديوان، فهى أول كلمة يستخدمها الشاعر فى ديوانه ، ونظل نلتقى بكلمة « الإبحار » هذه فى معظم قصائد الديوان ، وقد حاولت أن أحصى عدد المرات التى ترددت فيها

كلمة « الإبحار » فى الديوان ، مع ما يتصل بها من كلمات هى جزء لا ينفصل من صورة الإبحار مثل « المجداف »و« الشراع » و« الإعصار » و« الشاطئ » و« السيل » و« الريح » و« السفينة » و« الجزر » و« الطوفان » و « الموج » و« الفنار » و« القلوع » فوجدت أن صورة « الإبحار » وما حولها تتكرر فى الديوان ثلاثا وستين مرة ، وهذا الرقم يدل على تمكن صورة الإبحار من نفسية الشاعر ووجدانه وتجربته الروحية ، وهى بالطبع صورة لا تتوقف عند حدود الإبحار المادى المباشر ، ولكنها تعبر أساسا عن الإبحار المعنوى ، بمعنى الخوض فى مياه التجارب الواسعة من أجل الكشف والرؤية والخلاص من الجمود وحياة الشواطئ الروحية الراكدة ، أما الكلمة الثانية التى لها بين كلمات الديوان اعتبار خاص من حيث الترديد العددى ، فهى كلمة « احتراق » ، فقد ترددت هذه الكلمة فى أبيات الديوان نحو اثنتى عشرة مرة ، أما الكلمة الثالثة فهى كلمة « الحرف » أو « الحروف » أو « الأحرف » ، وقد ترددت هذه الكلمة ثمانى وعشرين مرة من أبيات مختلفة ، وهناك كلمات أخرى مثل « الغربة » و« الليل » وغير ذلك من الكلمات التى تتردد فى أبيات الشاعر لتجعل له قاموسا شعريا متميزا كل التميز ، ولكن الكلمات الثلاث الأساسية :« الإبحار » و« الاحتراق » و« الحرف » ، هى فى ظنى التى تكون الحدود النفسية الأساسية

لتجربة الشاعر« العيسى » فى هذا الديوان ، فالإبحار هو اندفاع الشاعر إلى عالم الكشف والرؤية ، والاحتراق هو تجربته ومعاناته فى إبحاره ، حيث إن مثل هذا الإبحار الروحى ، لا يتم بغير المعاناة القاسية ، وبغير « احتراق » للحواس والمشاعر معا، أما « الحروف » ، فهى رمز ، كرموز الصوفيين ، للهدف الذى يسعى إليه الشاعر ، ويبحر من أجله ويتعرض فى سبيله لعذاب الاحتراق ، فالحروف فى قلبه هى المشاعر الحقيقية الصادقة التى تريد أن تتخطى القيود وتنطلق ، وهى فى عقله الأفكار التى ترفض الحياة فى السفح ، وتريد أن تحقق ما سماه الشاعر العيسى فى إحدى قصائده باسم« إنسان بلا حدود » ، تلك هى الكلمات الثلاث الرئيسية التى يتكون منها العالم الفنى والروحى للشاعر العيسى ، وهى المصابيح النفسية التى تضىء لنا الطريق فى عالم هذا الشاعر الموهوب.

على أننا ما نكاد نمضى فى عالم الشاعر العيسى قليلا حتى نكاد ندرك أن هذا الشاعر قد تناسخت فيه ما يمكن أن نسميه باسم « الروح العربية » ، صحيح أنه شاعر جديد فى أسلوب تعبيره ، وفى الأشكال التى يختارها لقصائده ، فهو من الذين كسروا « عمود » الشعر الكلاسيكى ، واختاروا أن يقيموا قصائدهم على الأساس الفنى للقصيدة الجديدة ، إلا فى عدد محدود من قصائد الديوان التى التزمت بالبناء التقليدى للقصيدة

العربية شكلا وروحا ، أقول إنه ، رغم هذا الطابع العصرى التجديدى للأداء الفنى عند الشاعر العيسى ، إلا أننا نحس ، ونحن نمضى معه فى عالمه الشعرى ، بيتا بعد بيت وقصيدة بعد قصيدة ، أن هذا الشاعر إنما يجسد أمامنا الروح العربية فى أصالتها وتجددها معا منذ أقدم العصور ، فالعربى القديم كان إنسانا لا يرضى بالإقامة الطويلة فى مكان واحد أو حال واحدة ، كان دائما يحب الرحيل والحركة والتنقل ، كان مثل شاعرنا العيسى يحب الإبحار ، وإن كان إبحار العربى القديم يتحقق على جمله ، أو سفينة الصحراء ، وكانت هذه الطبيعة التى تحب الرحلة والتنقل عند العربى القديم تعود إلى أسباب كثيرة ، منها السبب الاقتصادى ، حيث كان من الضرورى للعربى أن يبحث عن الماء والواحات ، وكان من الضرورى أن يتاجر ، ويتبادل المصالح الاقتصادية مع الشعوب المجاورة فى الشمال والجنوب والشرق والغرب ، ولكن هذه الطبيعة العربية فى الترحل والتنقل وعدم الاستقرار تعود إلى أسباب أخرى بالإضافة إلى أسبابها الظاهرية المباشرة ، فقد كانت الرحلة والتنقل عند العربى القديم مصدرا من مصادر المعرفة والكشف العقلى والروحى ، حتى لا تصبح الجزيرة العربية سجنا مطبقا ينعزل الإنسان فيه عن العالم ، ويتحول إلى كائن عديم القدرة على معرفة ما يجرى فى الدنيا من أحداث وما يطرأ عليها من أفكار جديدة وآراء - فى

مشاكل الإنسان - تختلف عمّا هو ثابت وقديم ومألوف ، أى أن الرحلة والحركة بالنسبة للعربى القديم كانت نتيجة مصلحة اقتصادية ، ونتيجة باعث روحى فى داخل أعماقه يدفعه إلى تجديد رؤيته للعالم ، وإلى الكشف والتعرف ومحاولة العثور على إجابات لكل ما يدور فى عقله وروحه من أسئلة حائرة ، وقد نتج عن هذا الطبع الذى يحب الرحلة ويعشقها ، بعض الظواهر الأدبية المثيرة ، مثل « الوقوف على الأطلال » ، وقد أصبح الوقوف على الأطلال جزءا أساسيا من القصيدة العربية القديمة ؛ لأن الرحلة والتطلع إلى الحركة والخروج من الجمود ، كان كله طبعا أساسيا عند العربى القديم ، وكان هذا الطبع يدفعه إلى ترك دياره والرحيل إلى ديار أخرى ، وكل دار يتركها العربى كانت حقيقة مادية تبصرها العين وحقيقة روحية يبصرها القلب ، فهى دار مليئة بالذكريات الكثيرة الغالية ، أو كما قال الشاعر العربى القديم :

وتلفتت عينى فمذ خفيت

عنى الطلول ، تلفت القلب

ولا يكاد يوجد أدب فى العالم كله اهتم بتجربة الرحلة ، وما يجسدها فنيا ووجدانيا فى ظاهرة « الوقوف على الأطلال » ، مثلما اهتم الشعر العربى القديم بهذه التجربة النادرة وهى تجربة الرحيل الدائم من مكان إلى مكان ، بحثا عن أمان الحياة

المادية ، وأمان النفس والشعور ، ولا يكاد يوجد فى التاريخ العربى القديم إنسان له شأنه وقيمته إلا وقد رحل مرارا ، من موقعه إلى مواقع أخرى ، على أن الرحلة التى يعبر عنها « محمد الفهد العيسى » فى هذا الديوان ، ليست مجرد رحلة من مكان إلى مكان ، أو إبحار من شاطئ إلى شاطئ ، ولكن رحلة الشاعر فى جوهرها هى رحلة من حال إلى حال ، والحال الأولى هى الواقع الإنسانى الذى لا يرضى به الشاعر ولا يتلاءم معه ولا يحس بأنه يحقق أحلامه وأمانيه ، أو يشفى ظمأ روحه ووجدانه ، والحال الثانية التى يريد أن يرحل إليها الشاعر هى ما يحلم به وما يفكر فيه وما يريد أن يحققه فى هذه الدنيا من انسجام روحى وطموح عقلى ونظرة جديدة إلى الإنسان والحضارة .

وهذا الرفض للحال الأولى والطموح نحو حال ثانية جديدة ، هو الذى يكشف ما أشرنا إليه فى البداية من نغمة التمرد والقلق عند الشاعر ، وهى النغمة الصافية النقيّة التى تعطى لشعره الحرارة والصدق ، وتجعل منه فنا صادرا من وجدان متألم ، ومثل هذا الوجدان المتألم هو دائما أعمق منابع الفن الحقيقى فى تاريخ الإنسان ، فالفن النابع من وجدان يتألم ويعانى ، سرعان ما يمس - كالكهرباء - منابع الإحساس والشعور فى كل النفوس المتيقظة التى تجد فى الفن الجميل المجروح تعبيرا عنها وشفاء لها بغير حدود .

وما من شاعر عربى كبير إلا وكان للرحلة فى حياته وفنه مكان كبير ، ابتداء من امرئ القيس الذى تنقل كثيرا فى حياته وخاصة بعد مقتل أبيه ، إلى أكبر كبراء الشعر العربى وأميرهم المتوج أبى الطيب المتنبى ، ذلك الشاعر الذى قضى على ظهر فرسه أكثر مما قضى فى بيته وداره ، والذى قطع بلاد العرب والمسلمين بعد اتساع رقعتها بالطول والعرض ، وكان لتجربة الرحلة والتنقل فى شعره أثر كبير واضح ، فكان دائم الحنين إلى الرحيل والاكتشاف والإبحار من شاطئ إلى شاطئ ، وكان إذا أطال الإقامة فى مكان لا يتلاءم مع روحه وطموحه أصابه المرض وتمكن من جسده ، فليس هو بالكائن الذى يهدأ فى أرض لا تتغير ، أو يرضى بتجربة ليس فيها إلا الجمود والركود ، ومن هنا كان المتنبى ينشد عندما أصابته الحمى فى مصر :

يقول لى الطبيب أكلت شيئا
وداؤك فى الشراب أو الطعام

وما فى طبه أنى جواد
اضر بجسمه طول الجمام

ويقول فى نفس القصيدة :

ذرانى والفلاة بلا دليل
ووجهى والهجير بلا لثام

فـإنـى أسـتـريـح بـذى وهـذا

وأتـعـب بـالإنـاخـة والـمـقـام

وهكذا تبدو الحركة والرحلة والرغبة العميقة فى التنقل جزءا أساسيا من التجربة المادية والروحية للمتنبى ، كما هى جزء أساسى من التجربة المادية والروحية فى الحياة العربية القديمة ، والأدب العربى القديم ، حتى أننا لنجد هذه التجربة بآثارها المعنوية العميقة تتحكم فى شاعر عربى كبير آخر ، لم تسمح له ظروفه بالحركة والتنقل ، وذلك هو أبو العلا المعرى ، فقد أقام أبو العلا فى قريته الصغيرة « معرة النعمان » غير قادر ولا راغب فى الحركة من أرض إلى أرض ، فما كان من هذا الشاعر العظيم إلا أن رحل فى « رسالة الغفران » من الأرض إلى السماء ، حيث الجنة والنار ، وهذه هى التجربة الأساسية التى تعبر عنها شخصية « المعرى » فى « رسالة غفرانه » ، أى أنه رحل بخياله رحلة خالدة بعد أن توقف بسبب فقدان البصر ، وبسبب ما اعترى نفسه من اليأس والزهد ، عن الرحيل والحركة والتنقل من بلد إلى بلد .

وما يزيدنا اقتناعا بأن الروح العربية قد « تناسخت » فى شاعرنا العيسى بصورة عصرية ، بالإضافة إلى ما يسيطر عليه من حوافز الرحلة والحركة والإبحار من شاطئ إلى شاطئ . . ما يزيدنا اقتناعا بهذا التناسخ العربى الذى تجسد فى الشاعر

العيسى ، هو ما نحسه فى هذا الديوان من رائحة نفاذة للأماكن التى تعيش فى قلب الشاعر، وهى أماكن محددة فى أرض الجزيرة العربية ، فالشاعر يذكر فى بعض قصائده وفى إطار شعرى جميل عددا من الأماكن العربية ، فينقلها من الإطار الجغرافى المحدود ، ليعطيها معنى شعريا وعاطفيا ويجعل منها رمزا يتجاوز الواقع الضيق ويخرج بها إلى العالم الشعرى الرحب ، وهذا بعض ما كان يفعله الشاعر العربى القديم عندما كان يربط بين المكان وبين عواطفه الإنسانية العميقة ، كما فعل امرؤ الفيس فى مطلع معلقته :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وما أجمل ما كان يحيط به الشاعر العربى المكان من أجواء شعرية وعاطفية . إن المكان عند الشاعر العربى القديم ليس واقعا ماديا جامدا ، ولكنه واقع نفسى حى ، يرتبط بالعاطفة والشعور والذكريات النابضة ، ولا يوجد « مكان » فى القصيدة العربية القديمة له قيمة جغرافية متميزة ، بل « المكان » دائما له قيمته الشعرية والشعورية أولا وقبل كل شىء ، وذلك بقدر ما يترك الشاعر فى المكان من عواطف وأحاسيس وذكريات لها فى قلبه وروحه أثر لا يموت .

ولا أظن أن شاعرنا محمد الفهد العيسى قد قصد إلى هذه

الطريقة فى الحديث عن المكان العربى ، واستخدامه استخداما شعريا ، ولكن ذلك قد جاء إليه مما أسميناه بتناسخ الروح العربية القديمة فى شخصية هذا الشاعر المعاصر ، إن الشاعر العيسى يمارس فى فنه عملية « إحياء شعرى » للمعنى المادى للمكان ، كما تعود الشاعر العربى القديم أن يفعل عندما كان يتذكر الأمكنة ، ويقف باكيا على الأطلال ، والشاعر « العيسى » لا يقلد ولا يكرر ، بل إن إحساسه الشعرى إنما ينبع من صدق شخصيته الفنية وصدق تجربته الروحية ، ففى قصيدته « سنلتقى » يقول الشاعر:

فى المساء

عندما تبسم النجوم للنخيل

« بوادى الباطن »

المزروع فى أعماق تاريخ السنين

وتلتقى مواكب السحر

على حفافى ذكرياتنا

سنلتقى

« فوادى الباطن » هنا هو وادى حنيفة فى أرض الجزيرة ، والشاعر لا يصفه وصفا ماديا ، بل يصفه وصفا شعريا دقيقا ، ففيه تبسم« النجوم للنخيل » والوادى نفسه « مزروع فى أعماق تاريخ السنين » .

وفى قصيدة « الأحرف العذارى » يقول الشاعر:

تشدو لهم أغنية بحلو الذكريات

عن الظبا التى تعانقت فى « روضة التنهات »

و« روضة التنهات » هى إحدى رياض نجد الشهيرة ، وقد تكرر ذكرها مرارا فى قصائد هذا الديوان ، ولم يتكرر ذكرها كموقع جغرافى ، بل كموقع شعرى محاط بالعاطفة والأحاسيس والمشاعر والظلال الوجدانية المختلفة .

وفى قصيدة « سدم » يقول العيسى :

الذكرى جرح « هداجى » الدم

و« هداج » هى بئر شهيرة بوفرة مائها فى « تيماء » والصورة هنا لا علاقة لها بالجغرافيا المادية ، بل هى صورة وجدانية توحى بما للمكان العربى فى قلب الشاعر من معان عاطفية فنية تتجاوز الحدود المادية كل التجاوز ، فالجرح « الهداجى الدم » ، صورة شعرية بالغة العمق والجمال والتأثير ، ونحن الذين قد لا نعرف بئر « هداج » بأوصافها المادية المباشرة ، تصبح هذه البئر بالنسبة لنا « كائنا حيا » يحمل إلى نفوسنا معنى الألم والأسى ، ويثير فينا عاطفة الحزن والشجن ، لأن الشاعر قد أعاد بناء الصورة المادية للبئر ، وأخرج من هذه الصورة ما فيها من طاقة نفسية وعاطفية تمتزج بالقلب والوجدان .

وهكذا نجد أنفسنا أمام ثلاثة أبعاد لما نسميه بالتناسخ العربى

فى شخصية الشاعر العيسى ، أما البعد الأول فهو ذلك الذى أشرنا إليه مرارا والذى يتجسد فى نزعة الرحلة والإبحار التى توحى بما فى أعماق الشاعر من رغبة كامنة فى الكشف والتجاوز واختراق المجهول والأمل فى الوصول إلى واقع روحى أعمق وأرقى ، وهذا البعد من أبعاد الشخصية الشعرية لمحمد الفهد العيسى نجده فى هذا الديوان فى صورة شديدة العمق والصدق ، ففى قصيدة « الأشرعة الممزقة » يبوح لنا الشاعر بتلك العاصفة التى تتحرك فى داخله وتدفعه إلى المغامرة الروحية يقول :

شرعتنى الريح

إلى جزر الحيتان المسعورة

فالهدف الذى يقصد إليه برحيله وإبحاره ليس سهلا ولا آمنا بل هو هدف صعب غامض مخيف ، كما تجسده لنا صورة « جزر الحيتان المسعورة » ، ومع ذلك فقد أبحر الشاعر ورحل، ويواصل الشاعر رحلته ، ويصور لنا ما يعانيه من مخاوف ومصاعب كثيرة قاسية ولكنه يواصل تجربته الروحية الشاقة ، فى البحث عن هدفه ، وفى إرادته للانطلاق والإبحار والتحرر ، ففى قصيدة « دروب الظلام » نقرأ هذا البيت :

وتلتف حولى حبال الظلام

كما التفت الجن بالزوبعة

ففى هذا البيت صورة أشبه « بالكابوس » الذى يسيطر على

الشاعر وهو يسعى إلى هدفه الصعب وهى صورة قاسية عنيفة ، ولكنها صورة صادقة مليئة بالإيحاء والتصوير الفنى الدقيق ، فالشاعر فى نزوعه إلى الإبحار والرحلة ، لا يمشى فى طريق مفروش بالورود والرياحين ، ولا يحمل فى قلبه مشاعر ناعمة هادئة ، بل إنه يمر بلحظات عاصفة قاسية تدفعه أحيانا إلى الشك فى نفسه وهدفه ، ومن هذا الشك ينبع هذا الشعر الجميل ، ففى قصيدة « دروب الضياع » يقول العيسى :

ضياع ... ضياع
أيا نفسى أين دروب الأمل
دروب الخلاص
دروب الضياء
لنخرس صوت العويل الجبان
ونجتث بالفجر ليل الحذر
أفكر
أين الصباح
وأمضى

تلك كلها صور شعرية نابضة بالحياة ، تنقل إلينا حالة الروح التى تمردت ، وتجرأت على التجربة ، وعانت ، وهى تصرخ فى لحظات المحنة الروحية طلبا للخلاص والنجاة . ذلك هو البعد الأول الذى يجسد أمامنا تناسخ الروح العربية فى شخصية

الشاعر العيسى ، إنه بُعد الإبحار والرحيل وكسر القيود والحدود والتنقل من شاطئ إلى شاطئ ، ثم يأتى البعد الثانى ، ويتجسد فيما يصوره الديوان من علاقة وجدانية بالمكان ، وهو ما أشرنا إليه من قبل بالتفصيل مع النماذج الشعرية التى تدل عليه ، ولكن ، قد يلوح لنا هنا شىء من التناقض بين البعدين ، بعد الإبحار والحنين إلى الرحلة ، وبعد التعلق بالمكان والارتباط به ، فالمفروض أن الذى يحس بالرغبة العميقة فى الإبحار والرحيل لا يحس بما يربطه بالمكان ويدعوه إلى التعلق الوجدانى به، ولكنه تناقض شكلى تفسره الحالة النفسية الأساسية للشاعر ، فالشاعر لا يبدأ من فراغ ، ولا يرحل إلى عالم جديد وهو منقطع الصلة بعالمه الماضى القديم الذى تمتد أصوله وجذوره فى الأرض والنفس على السواء ، وهو عندما يرحل ويبحر إنما يحمل فى نفسه تجربة حية صادقة مع عالمه الأساسى ، ودنياه الأصيلة التى عاش فيها وارتبط بها، إن المكان يعيش فى قلبه ووجدانه ، وهو يبدأ رحلته إلى عوالم جديدة وتجارب جديدة ، وسيظل المكان فى قلب الشاعر حيا على الدوام مهما تنقل ومهما عرف من ألوان التجربة ، ومهما كانت البحار الجديدة التى تحمله سفينته فوق أمواجها إلى المجهول ، فهذا التناقض الشكلى الصورى بين الدافع العميق فى قلب الشاعر إلى الإبحار والهجرة ، وبين تعلقه العاطفى الصادق

بالأماكن الثابتة ، هو فى حقيقته « تركيب نفسى » ، يعطى لشعر العيسى مزيدا من العمق والأصالة ، لأنه عندما يفكر فى الرحيل والإبحار إنما يحمل فى نفس الوقت كل الأماكن التى عاش فيها وعشقها وامتزجت بروحه . . . يحملها فى قلبه ووجدانه ، فهو راحل ومقيم فى نفس الوقت ، ومتطلع إلى الأمام ومشدود إلى الماضى فى نفس اللحظة ، وفى قلبه وجدة كاملة بين الأرض التى حملها فى روحه وبين الحلم الجديد الذى يسعى إليه ، بل لعل ما يمتلئ به قلب الشاعر من القلق فى تجارب هجرته وإبحاره يعود - فى حقيقته - إلى رغبته فى العودة إلى المكان الأول الذى تركه بالجسد ، ولكنه حمله معه دائما فى روحه أينما سار وارتحل ، فالأماكن تتبعه ، وتمسك بتلابيب روحه ، وتجعل منه هذا الذى لا نستطيع إلا أن نسميه بالمسافر المقيم . ولعل هذا التناقض بين دافع الرحلة العميق فى قلب الشاعر العيسى ودافع الحب للمكان العربى الأول الذى عشقه ، بعد أن تسرب إلى روحه . . . لعل هذا التناقض الذى يعمل عمله الشعرى البديع فى نفس الفنان ، هو ما سيطر على شاعرنا الأكبر « أبى الطيب المتنبى » فالمتنبى لم ينس « الكوفة » أبدا ، رغم كثرة ترحاله وكثرة البلاد التى تنقل بينها ، وكان لا يشعر فى حلب أو فى الفسطاط أو فى « شعب بوان » إلا بالقلق المضنى الذى يدفعه إلى الرحلة من جديد ، باحثا عن شىء فى أعماقه ،

ولا شك أن هذا الشيء كان هو « المكان الأول » الذى عشقه ، وهجره ، وهاجر منه، وهو« الكوفة » ، حيث كان يذهب ويجيء فى أنحاء العالم وهو ممتلئ بالحنين إليها ، والرغبة العميقة - التى لا أشك أنه لم يكن يدرك حقيقتها تمام الإدراك - فى العودة إليها ، ولو عاد فربما عرف بهذه العودة نوعا من الهدوء والاستقرار والرضا الروحى العميق . . . . وفى مثل هذا الاستقرار الروحى كان سيفقد الشعر إلى الأبد ، لأن الشعر لا يتغذى بالاستقرار والسعادة والراحة والرضا ، ولكنه يتغذى بالروح المضطرمة الملتهبة المليئة بالحنين والأشواق ، بل ويتغذى بالتناقض بين الرغبات والمشاعر والأحاسيس .

هذان هما البعدان الأول والثانى لما نسميه بالتناسخ العربى فى شخصية الشاعر العيسى ، بعد الرغبة فى الإبحار والرحيل ، وبعد التعلق بالمكان .

وبعد ذلك يأتى البعد الثالث الذى يجسد أمامنا الصورة العصرية للروح العربية الأصيلة وهو ما يمكن أن نسميه بموقف التحدى والمواجهة ، وهذا الموقف هو الترجمة العصرية ، لما كان النقد المدرسى الخاطئ يسميه باسم « شعر الفخر بالنفس » ، وما هو فى الحقيقة - فى نماذجه الصادقة الأصيلة - بشعر فى الفخر ، ولكنه شعر يعبر عن محاولة من الفنان لأن يوقظ جذوة الحياة داخل نفسه ، وأن يقوم بتجميع القوة الروحية الممزقة ،

ليواجه الأعاصير وقيود الحياة ومصاعبها ، ولم يكن المتنبى على سبيل المثال شاعرا يفخر بنفسه ، ولكنه كان شاعرا يوقظ فى داخل ذاته روح الصلابة والقوة والعزيمة ، لمواجهة عوامل الإحباط والتحدى له والكراهية العنيفة الموجهة إليه ، والتى تريد أن تطمس فيه شعلة الفن والكرامة الإنسانية ، وكذلك فإن شاعرنا محمد الفهد العيسى ، عندما يفخر بنفسه فى عدد قليل جدا من قصائد الديوان ، فهو فى الواقع إنما يستجمع قوة روحه لمواجهة معارك الحياة الصعبة ، وصعوبة الحياة هنا تعود إلى أن الشاعر ليس من الذين ترضيهم الحياة السعيدة بالمعنى السطحى ، لأن روحه تطلب المعنى البعيد ، والتجربة الحقيقية ، وتستجيب لنداء المجهول الذى يتردد فى أعماقه ، ويدفعه إلى التقدم من أجل الكشف والمعرفة وإشعال ما فى داخله من مشاعر قوية ، تعطى للحياة معناها ، فالحياة عند الشاعر العيسى ليست هى التكرار للمواقف واللحظات ، وليست هى السطح الخارجى ، بل هى الأعماق البعيدة فى النفس والروح ، تلك هى الحياة ولا حياة سواها .

وعلى هذا الأساس يجب أن نفهم بعض قصائد الديوان مثل قصيدة « إباء » وقصيدة « التحدى » ، ولنقف أمام بعض الأبيات من قصيدة « التحدى » حيث يقول الشاعر فى مطلعها :

طاولتنى الأمواج عنفا ولكن
حطمتها على الشواطى صخورى
داهمتنى الرياح عصفا هجيرا
فتلاشت من لفح وهج سعيرى

ثم يقول فى ختام القصيدة :

زد ضلالاً فملء قلبى يقين
وضياء شموسه من ضميرى
حالمات هى الليالى بدربى
فشموخى بكل درب نصيرى

هنا تتجسد أمامنا روح الفارس العربى القديم ، حيث نكاد نشعر أن هذا الفارس الكامن فى أعماق قصيدة « التحدى » إنما يتكلم بلغة« عنترة » وهو يخاطب« ليلاه » أو - عفوا- وهو يخاطب « عبلته » ، فعبلة فى تاريخ العشق العربى هى أقدم العاشقات والمعشوقات ، وهى سيدة « ليلى » وأستاذتها ومثلها الأعلى والأعظم فى دنيا العواطف والأحاسيس .

الشاعر هنا ينطق بلغة « الذات » التى تدافع عن نفسها ضد عوامل الإحباط وضد الصدمات والأعاصير ، وهذه النغمة العالية العنيفة التى يعود فيها الشاعر إلى القصيدة « العمودية » أو إلى الشكل القديم للقصيدة العربية . . . هذه النغمة قليلة التردد فى الديوان ، لأن الشاعر فى معظم قصائد ديوانه لا

يستخدم الموسيقى الصاخبة ، ولا يعود إلى الشكل التقليدى العمودى إلا فى أضيق الحدود ، وعندما تصبح الحالة التى يريد التعبير عنها واضحة عنيفة تحتاج إلى مثل هذا التعبير المباشر ، كما أن الشاعر « العيسى » يجد فى مثل هذا اللون من التعبير الشعرى إحياء لأصداء الشخصية العربية القديمة الكامنة فيه ، ربما دون أن يدرى ودون أن يتعمد أو يقصد ، ولذلك فقد احتفظ هذا اللون من الشعر عنده ببكارته وصدقه وجماله.

وهنا يجب أن نسجل ملاحظة عامة حول هذا الديوان ، فالديوان يضم - من ناحية الشكل والعدد - مجموعة من القصائد ، ولكنه من ناحية « الفن والشعور » قصيدة واحدة ، هى أشبه بالسيمفونية التى تتكون من عدة حركات وأنغام تعلو مرة وتهدأ مرة ، وتقتحم مرة وتهمس مرة أخرى ، وهكذا ، فالديوان فى حقيقته يتميز بوحدة روحية لا وحدة فنية فقط ، وهى وحدة يسيطر عليها « صوت أساسى » هو الصوت الذى تكررت الإشارة إليه فى هذه الدراسة ، وهو صوت الحركة والانطلاق والتحدى للقيود والعقبات ، والسعى وراء الهدف بنوع من الإيجابية الروحية التى لا ترفض أن تدفع ثمن المغامرة ، بل ترحب بذلك ولا تخشاه ، إنها تجربة الروح التى رفض صاحبها واقعه فهاجر بحثا عن واقع جديد يغاير الواقع المرفوض ، أو روح الطائر الذى يدور فى الفضاء ويجهد جناحيه

لكى يستقر فوق عش ملائم يليق بمن أتعب الجناحين فى البحث عن مصير كريم ، أو روح الملاح « الماجلانى » الجسور الذى يخوض بسفينته مياه المحيطات من أجل اكتشاف شيء مجهول عند الآخرين ، ويحس هو - بيقين عميق - أن هذا المجهول موجود ، ولكن عليه وحده أن يثبت بالدليل والمغامرة صحة افتراضه الذى لا يراه الآخرون ولا يصدقه أحد سواه . ومن أراد أن يفهم هذا الديوان ، ويعرف قيمته فعليه أن يقرأه كوحدة فنية كاملة وألا يقرأه أبدا على أنه قصائد متفرقة . إن الديوان يقوم على روح القصيدة الواحدة التى تتكون منها كل قصائد هذا الديوان المتفرقة من ناحية الشكل ، الدوحدة من ناحية التجربة الروحية والفنية ، ومن هنا فإننا سوف نمر ونلتقى فى هذا الديوان بتموجات من العاطفة والنغم والأحاسيس المختلفة ، فمن التمرد إلى الخوف ، إلى الإحساس بجمود الحياة ، إلى الانطلاق والتحرر ، إلى الرفض ، إلى التحدى ، سوف نجد هذه المشاعر والمواقف النفسية بصورة متداخلة فى البناء الفنى والروحى الواحد لقصائد الديوان ، والتى هى - كما أراها وأحس بها - قصيدة واحدة متنوعة الأنغام والمواقف.

ولنتوقف قليلا عند عدد من هذه اللحظات الشعرية الكبيرة التى تتكون منها قصائد الديوان .

ففى قصيدة « المسافر الغريب » ، نجد أنفسنا مع الشاعر فى

لحظة ضيق بالجمود والتكرار عندما يقول :

ضاع بين أضلعى الزمان

الليل مثله النهار

اليوم مثل أمسه

ملعثم الحوار

مزروعة ساعاته تدق فى الحمأ

لم تبرح المكان

نفسه المكان منذ ألف ألف عام

وهذه الصورة للضيق بالجمود فى المكان والزمان ، تواجهنا مرات عديدة فى ديوان الشاعر العيسى ، ففى قصيدة « همس المجداف » نقرأ هذه الأبيات :

وساعة الجدار

تجر فى دقاتها الظلام

كل ليل

ليشرق النهار

فهنا أيضا إحساس بالضيق من الجمود والركود ، حيث « تجر » الساعة فى بطء شديد ظلام الليل ليولد بعد ذلك نهار مضىء .

وفى قصيدة « الأحرف العذارى » نجد صورة أخرى بالغة الحيوية والعمق لهذا الضيق بالجمود الذى يريد الشاعر أن يقهره

وينتصر عليه ، يقول العيسى فى هذه القصيدة مصورا ذلك الجمود الذى يرفضه ويضيق به ويثور عليه ويريد أن يتخطاه :

عندما يلف الليل فى ظلامه المدينة
وتقفل الأبواب والنوافذ
عندما تناوب النجوم فوق قريتى الحراسة
وتغفو فوق أحضان السكينة
شيخ قريتى على كرسيه القديم يقتعد
وحوله ذبالة الفانوس ترتعد
ينفث الدخان من غليونه سنين ذكريات
أيام كان يمتطى الحصان
ويرنو نحو رمحه المكان والزمان
أيام كان
ونفسه الوحيدة التى إليه تستمع
كنت . . . . كان
أحلامه انتهت - إلى السبعين - نام
وأحترق . . . . . . وأحترق

فى هذه اللوحة الشعرية الجميلة تتجسد صورة الجمود فى الطبيعة « عندما يلف الليل فى ظلامه المدينة ، وتقفل الأبواب والنوافذ ، عندما تناوب النجوم فوق قريتى الحراسة ». . . . . . هذا جمود فى الطبيعة يقابله جمود فى الإنسان الذى يجسده

« شيخ القرية » فى « كرسيه القديم » وحوله « ذبالة الفانوس » و « سنين الذكريات » .

ومن هذا الجمود فى الطبيعة والجمود فى الإنسان تنطلق حركة أخرى للرد والرفض والاعتراض ، وهى ليست مجرد حركة عادية بل هى صرخة تطلقها نفس الشاعر :

وأحترق ....وأحترق

ثم يواصل الشاعر فى نفس القصيدة تصوير الثورة التى فى داخله ضد الجمود فى الطبيعة أو الإنسان فيقول فى أبيات مشتعلة بنار التمرد والغضب :

أحس أن بركانا يثور فى أعماق نفسى فى غضب
وألف أفعى نهمة تلوب فى عروقى
من سمومها توقد اللهب
وأحترق....وأحترق

ومن هذه النقطة ، نقطة الرفض والاعتراض والطموح إلى حياة إنسانية جديدة ينطلق الشاعر فى إبحاره ورحلته ، فيلقى فى تجربته عناء يصوره لنا بصدق وأمانة فنية وروحية ، حيث يقول فى قصيدته « فنار » :

يا يومى المشرق
أشرعتى - حطمت كجناح - مجروح
فوق ذراع الحب الآتى كل مساء

وفى قصيدة « ضباب » يزيدنا معرفة بأحزانه وتجاربه الصعبة ، وهو يحاول تحطيم الجمود الذى ينكره ويرفضه ، ويحاول الانطلاق منه إلى عالم جديد :

أكل الضباب قلوع سفينتى
ما بين أذرع أخطبوط
فوق مائدة اليباب
وتحطم المجداف بين يدى
على صخور من نسيج الليل
فى درب السراب

والصورة هنا غريبة ، بل بالغة الغرابة « أكل الضباب قلوع سفينتى ، ما بين أذرع أخطبوط فوق مائدة اليباب » . . . تلك هى « الرؤى الكابوسية » الناتجة عن صعوبة التجربة الروحية التى يخوضها الشاعر الفنان ، والتى يعبر عنها فى صدق وأمانة ، ومن هنا فهو لا يتردد فى أن يعبر عن مخاوفه فى قصيدة « المدار » :

لكننى
أخاف
أخاف
متى . . . وكيف
أين ينتهى بنا المطاف ؟

وهكذا يبوح الشاعر بكل ما يعانيه خلال تجربته الروحية

الرافضة لجمود الحياة والإنسان ، والطبيعة ، أو كما يقول الشاعر نفسه فى قصيدة « نزيف » :

أنا صَمْتٌ أشرعه الرفض .. كأردية الليل

فتجربته الروحية هى وليدة الرفض والتمرد ، ولكن الرفض والتمرد لا يملآن الحياة بالسعادة والرضا ، بل بالقلق والخوف والحزن والاحتراق ، وهذا ما نجده فى ديوان الشاعر العيسى بصدق وعمق وتصوير فنى دقيق .

على أن الهدف الذى يسعى إليه الشاعر فى مغامرته الروحية قد يبدو غامضا ، بل قد يخيب الهدف تماما ولا يستطيع المغامر الروحى أن يصل إلى شىء ، فهل يعنى ذلك أن جهده لا قيمة له ، وأن نزعته إلى الانطلاق والتحرر بغير معنى ؟ ذلك ما يصوره لنا الشاعر فى قصيدة تجتمع فيها أرقى قدراته الفنية والنفسية ، هذه القصيدة هى قصيدة « الشاطئ الحزين » ، والبطل فى هذه القصيدة هو « الصياد » فى الستين من عمره :

يداه ترجفان

رجلاه فوق الأرض تندبان

أمسه الذى مضى

عصاه مثل القوس انحنت

ستون عاما أثقلتها فوق هذه الطريق

ويذهب الصياد كل يوم إلى البحر لعله يحظى بصيد ، ولكنه يعود خالى الشباك :

الليلة العشرون لم يعد يصيد
شباكه تمزقت
البحر لم يعد له رفيق

. . . .

ويمسح السماء فى عينيه بالرجاء
بالصبر بالأمل

. . . .

يداه ترجفان
مجدافه يردد الموال فى أنين
مناهل الصبر انتهت
البحر جف فيه الصيد
لم تعد به حياة

ولكن الصياد العجوز مع ذلك لم ييأس ، ولم يهرب من المعركة مع البحر والصيد ، وكانت نتائج المعركة هى هزيمة كاملة للصياد العجوز ، ولكن الحقيقة أن روح الصياد لم تنهزم فقد ظل يمضى فى محاولته رغم ما يعانيه من فشل وعذاب ، والشاعر العيسى فى قصيدته البديعة لا يقدم لنا - كما أحس وأتصور - صيادا حقيقيا ، بل هو يقدم إلينا تجربة روحية عميقة

التأثير والمغزى ، إن الصياد هو الشاعر نفسه ، والشاعر هو كل إنسان يجاهد ويجالد المصاعب فى هذه الدنيا من أجل هدف ، ومثل هذا الصياد لا يكف عن جهاده حتى لو وصل إلى نتيجة سلبية ، لا يحصل منها على شىء بعد تعبه ومعاناته ، فالتجربة فى حد ذاتها تعبير عن إنسانية الشاعر ، وإنسانية الإنسان ، وإنسانية الصياد ، الذى هو رمز للشاعر والإنسان ، لأن العناء يرتبط بمشاعر القلق والصبر والانتظار والشوق والبحث عن هدف ، والإنسان الذى لا يحس بكل هذه المشاعر هو إنسان جامد ، ونسخة مكررة من الكائنات الأخرى التى لا تعيش بمشاعرها بل بحواسها ومن أجل هذه الحواس ، أى من أجل الطعام والنوم وكل العمليات المادية التى لا يفترق فيها الإنسان عن أى كائن حى آخر ، وليس هذا الإنسان بالإنسان الحقيقى ؛ لأن الإنسان الحقيقى هو إنسان التجربة المليئة بالقلق والمعاناة والأمل والترقب والسعى وراء هدف من الأهداف التى لها معنى وقيمة .

ولا نملك أمام هذه القصيدة ، إلا أن نتذكر على الفور تجربة الكاتب الأمريكى « همنجواى » فى روايته الصغيرة الرائعة « العجوز والبحر » إن قصيدة « الشاطئ الحزين » لشاعرنا « العيسى » هى تعبير عن نفس التجربة الروحية ، تجربة الصياد الذى يتعب ويشقى ويصبر ويتحمل تقلبات الطبيعة دون أن يصل

إلى أى صيد فى آخر العناء ، والرمز فى قصيدة العيسى وقصة همنجواى يكاد يكون واحدا ، وهو أن الصياد إنما يرمز للإنسان نفسه وإلى جهاده فى هذه الدنيا ، والإنسان هنا ليس ذلك الإنسان الخارجى الذى يرضى بأى شىء ، ولكنه الإنسان ذو القلب الحساس والنفس الشفافة والذى يملك حافزا نبيلا للتفكير ومحاولة الكشف عما فى أعماق بحر الحياة من صيد لا بد أن يصل إليه ، أو عل الأقل لا بد أن يسعى للوصول إليه مهما كانت المصاعب والمشقات والقيود ، فذلك السعى وتلك المحاولة هما التعبير الحقيقى عن الإنسانية .

وليس معنى هذا كله أن الشاعر العيسى قد تأثر بهمنجواى أو نقل تجربته من دنيا القصة إلى عالم الشعر ، فلا أظن أن شيئا من هذا التأثير قد حدث ، وإنما هى تجارب الروح الحساسة عندما تلتقى وتتشابه ، وتجربة « الصياد » الخائب ، تجربة شائعة فى بعض روائع الأدب العالمى الأخرى ، ولا بد أن نشير هنا إلى ذلك العمل الفنى الكبير « موبى ديك » للكاتب الأمريكى العظيم « هرمان ملفيل » ، وهى أيضا قصة صراع دموى عنيف بين البطل الإنسانى وبين حوت من حيتان البحر ، وقصة الكفاح الإنسانى من أجل الوصول إلى هدف محدد ، وفشل الإنسان فى الوصول إلى هذا الهدف مرات عديدة ، والحقيقة أن الشعر كله والفن كله والإنسانية كلها ليست فى الوصول إلى الهدف، ولكن

فى المحاولة بإصرار من أجل الوصول ، وهذا ما نجده عند « همنجواى » وعند« ملفيل » فبطل « العجوز والبحر » لم يصل إلى هدفه ، وبطل « موبى ديك » لم يصل إلى هدفه ، ومع ذلك فهما بطلان مليئان بالإنسانية وبالمعاناة الروحية العميقة وبالقدرة على الصبر والكفاح من أجل هدف وغاية، إن منبع الفن فى قصة « همنجواى » ورواية « ملفيل » هو محاولة الإنسان وجهده ومقاومته لليأس فى سبيل الوصول إلى الهدف ، وليس مهما بعد ذلك أن ينجح الإنسان أو يفشل ، بل إن الفشل يزيد إحساسنا بالجهد الإنسانى ويزيدنا تعاطفا مع المعاناة التى يتعرض لها الإنسان ، وهذا هو نفسه ما نجده فى قصيدة « العيسى » : « الشاطئ الحزين » ، فالصياد فى القصيدة لا يصل إلى هدفه رغم معاناته وجهده الكبير ، وهو لا يتمكن من الحصول على أى صيد ولو قليل ، ولكن روحه مع ذلك كله مشتعلة بنار تقاوم اليأس وترفض الاستسلام للهزيمة ، وما الصياد فى هذه القصيدة إلا الإنسان الذى يقاوم دائما حتى لو انهزم .

وهذا التمجيد للفعل الإنسانى ، سواء كان فعلا ناجحا أو فاشلا ، فى قصيدة « الشاطئ الحزين » يعيد إلى الذاكرة موقف الشاعر العالمى اليونانى « كفافيس » الذى ولد فى الإسكندرية وعاش بها معظم سنوات عمره ومات فيها « ١٨٦٣- ١٩٣٣ » ففى قصيدة عنوانها « الخطوة الأولى » يحدثنا

« كفافيس » عن صياد آخر هو شاعر شاب يشكو أمره إلى أستاذه فيقول « ترجمة سعدى يوسف » :

منذ عامين وأنا أكتب

لكنى لم أكمل إلا قصيدة رعوية بسيطة

ثم يعبر الشاب أمام أستاذه عن يأسه فيقول :

من الخطوة الأولى التى أنا فيها الآن

لن أصعد أبدا

والشاعر الشاب هنا أشبه بالصياد فى قصيدة « الشاطئ الحزين » ، ذلك الذى يبذل جهدا كبيرا دون أن يحقق أى صيد ، وهنا يقول الأستاذ لتلميذه الشاعر :

كلماتك هذه ، نابية ، وغير لائقة

فحتى لو كنت فى الخطوة الأولى

عليك أن تكون سعيدا بها وفخوراً

لأن مكانك ليس سبيلاً ضئيلاً

وما قمت به ، لهو مجد عظيم

ما هو المجد العظيم عند كفافيس ؟ إنه الفعل الإنسانى ، والجهد الإنسانى ، مهما كانت النتيجة ، فالشاعر الشاب قضى عامين يحاول ويجاهد ، ولم يخرج إلا بقصيدة واحدة بسيطة ، والقيمة هنا عند الشاعر اليونانى الإسكندرانى هى قيمة الجهد لا قيمة النتيجة والثمرة ، وهذا الجهد هو المجد العظيم ، وهذا

نفسه هو ما نجده عند شاعرنا العيسى فى قصيدة « الشاطئ الحزين » فجهد الصياد العجوز هو« المجد العظيم » ، برغم فشله فى الوصول إلى صيد ، وهذه النغمة هى نغمة راقية أصيلة تملأ الأدب الإنسانى المعاصر وهى رد فعل للجهود المضنية التى يبذلها البشر دون نتيجة ودون قدرة على تحقيق ما يوازى هذه الجهود من ثمرات ، وما أكثر ما يصاب الإنسان المعاصر بالإحباط ، والهزيمة، بعد أن يكون قد بذل جهدا مضنيا للوصول إلى هدف محدد، ولكنه لا يصل إلى هذا الهدف أبدا ، ورسالة الفن العظيم ، هى أن يعطى للجهد الإنسانى قدره وحقه ، ويؤكد قيمة هذا الجهد « فى حد ذاته » بصرف النظر عن نتائجه ، وحتى يستطيع الإنسان أن يواصل كفاحه ضد عوامل الإحباط والهزيمة القائمة فى الكون والطبيعة والمجتمع ، فالإنسان المعاصر مطالب بالكفاح ضد الإحساس « بعبث » الحياة وعدم جدواها ، وإذا لم يستطع الإنسان أن يقاوم الإحساس بالعبث أو عدم الجدوى ، فإنه لا يبقى أمامه إلا تدمير نفسه بالانتحار ، أو تدمير العالم بالحرب ، أو الاستسلام لأى نزعة فوضوية تدعو للخراب من أجل الخراب أو الإغراق فى اليأس والانحلال ، ومن هنا كانت رسالة الفن الذى يمجد الجهد الإنسانى - بصرف النظر عن نتائجه - هى رسالة بالغة القيمة والأهمية .

والموقف الإنسانى فى قصيدة « الشاطئ الحزين » يقودنا إلى ظاهرة أساسية فى شعر العيسى ، وهى أن الوصف الإنسانى المجرد عنده يمثل قيمة كبيرة وأساسية ، ولذلك فما أكثر ما نجد فى شعره إضافة كلمة الإنسان إلى كلمات أخرى ، فعنده نقرأ « الصمت الإنسان » و« الحب الإنسان » و« الجرح الإنسان » ، وذلك لأن الإنسانية - كصفة مجردة من النجاح أو الفشل - هى صفة عميقة مؤثرة ، وهى لمسة الحياة فى كل شىء وهى الإطار الوحيد الذى يعطى لتجارب الحياة معناها وقيمتها الحقيقية فلا قيمة إلا فى الصفة الإنسانية ، وهى الصفة التى تسيطر على خيال الشاعر وعقله وقلبه ونظرته إلى الحياة .

وقبل أن ننهى هذه الرحلة السريعة مع الشاعر « محمد الفهد العيسى » فى هذا الديوان لا بد أن نتوقف عند نظرته إلى « الحب » ، فالحب فى هذا الديوان نغمة أساسية من نغماته ، والحب عاطفة ذاتية خاصة ، وهى عاطفة لها مقامها فى تاريخ الوجدان الإنسانى ، على أن التعبير الفنى الراقى عن الحب لا بد أن يتجاوز الحدود الذاتية الخاصة ، فإذا لم يكن فى الحب معنى إنسانى عام ، أصبح حبا خاصا شخصيا لا يثير العاطفة الإنسانية إلا عند أصحابه ، والفن الذى يصدر عن هذا الحب الشخصى لا يمكن أن يكون له معنى أو قيمة ،ومثل هذا النوع الذاتى من الفن يمكن أن تطبع منه - على رأى أحد النقاد- نسختان ،

واحدة للعاشق والأخرى لمعشوقته ، فمثل هذا الفن أشبه بالرسائل الشخصية التى لا تهم إلا أصحابها ، والفنان الموهوب حقا هو الذى يدرك هذا الفرق الدقيق ، بين الحب بوصفه عاطفة شخصية وبين الحب بوصفه عاطفة إنسانية ، تثير الاهتمام الوجدانى عند الآخرين ، وهذا ما نحسه بوضوح فى قصائد الديوان ، فالشاعر العيسى يحس بأصالة موهبته وعمق وجدانه ، إنه يمكن أن يغرينا بالدخول إلى عالمه الشعرى ، على أساس أن هذا العالم يتيح لفضولنا الروحى أن يستكشف أسرار شاعر عاشق وخبايا قلب جرحه الحب ، وهنا يجذبنا الفنان إليه بحيلة من الحيل الفنية القديمة وهى « الذاتية » التى تحاول أن تفضى فى العمل الفنى بأسرارها وخباياها ، مما يثير فى العادة هذا الذى أسميناه بالفضول الروحى ، وهو فضول بالغ النهم لا يشبع ولا يرتوى ، ولكن الشعر الذاتى مهما كانت قيمته ، ومهما كان فيه من البوح بأسرار يكشفها لنا بيتا بعد بيت ، فإن مثل هذا الشعر الذاتى ينتهى تأثيره وبريقه فى العادة ، ويذوب عند أول شعاع من أشعة الشمس ، وعند أول خطوة نخطوها خارج أنفسنا إلى الدنيا الواسعة المحتدمة بالقضايا المتعددة الصعبة ، والشاعر ، الشاعر حقا ، هو الذى إذا جذبنا إليه عن طريق الذاتية التى تبوح وتفضى إلينا بأسرار نفسه وحياته وروحه ، هذا الشاعر الذى يجذبنا بما يحدثنا عنه من خفايا وخبايا واعترافات ، يصبح

من كبار الشعراء حقا، إذا ما استطاع أن يجعلنا ، ونحن فى عالمه الذاتى ، نضع أيدينا على شىء أبقى وأعمق ، مما يمس قضايا الحياة والإنسان ، ولا بأس أن يكون طلاء هذه القضايا من الخارج هو ذات الشاعر وأسراره ، على أن يكون جوهرها الداخلى هو الرؤيا للإنسان والدنيا والعصر الذى يعيش فيه الشاعر . وهذا ما نجده على خير وجه فى شعر « محمد الفهد العيسى » ففى شعره من الذاتية ما يغرينا ويدفعنا إلى التهامه ، بحثا عن حقيقة ما يريد أن يفضى به إلينا من خباياه ، ولكننا سرعان ما نحس أننا فى حقل شعرى ملىء بالتجربة الإنسانية العميقة التى هى أبعد وأكثر اكتمالا من أى تجربة ذاتية عاطفية محدودة .

هنا تجربة الإنسان فى دنياه ، وفى عصره ومجتمعه ، وخلاصة هذه التجربة ، أن الشاعر العيسى يعيش فى الليل وينتظر الفجر بعينين مفتوحتين يقظتين ، أو كما يقول فى قصيدته « ومضة » حيث يربط بين الحب والتحرر والانطلاق إلى عالم جديد:

دعنى يا قلقى

رمل الشاطئ . . . نديان بالعطر

هذى آثار أعرفها

حبى كان هنا

بصمات خطى - حبى
تنبت أفواف الزهر
تنبع . . . ودا. . . .
إشراقا . . . وحناناً

. . . .

دعنى. . دعنى. . يا قلقى
أرقب مولد فجر

والشاعر هنا ، فى تجربته العاطفية ، هو شاعر يحس بالقيود ، ويجعل من شعره مطرقة تضرب هذه القيود أملا فى أن تزول ، والشاعر يبدأ من الحب لينتهى إلى كرامة الإنسان ، وهذه الكرامة تكمن فى حرية الإنسان وقدرته على ألا يحنى رأسه للضغوط الوافدة عليه من الخارج ، وهى ضغوط تريد - بغير مبرر- أن تكسر الرأس والرقبة ، وتريد أن تجعل الدم الإنسانى مباحا لكل قيد وكل سد ، ومباحا لكل ما حاول أعداء الإنسانية أن يفعلوه ليصبح الإنسان بغير كرامة ، وبغير قدرة على الكلمة الحرة والفعل الحر . ومن هنا فإن الشاعر العيسى يوحد بين الحب والحرية ، ففى قصيدته « إنسان بلا حدود » يقول:

الحب من كفيه ثر كالندى
كالطفل فى أرجوحة الشجر
كألف عقد من جمان

يعذب الأجاج عند شاطئيه

يرتوى حنان

يا له

إباء حر سيد إنسان

وإلى جانب هذا الارتباط بين الحب والحرية فإن الشاعر يوحد أيضا بين ذاته وذات المحبوب ، كأنه صوفى يتغنى بمعشوقه الأعلى ، الذى هو الحقيقة المضيئة للروح . يقول العيسى فى قصيدته « إبحار » مخاطبا حبيبته :

يا كل أنا

قلبى لك غنى قلبى

و« كل أنا » هى توحيد كامل بين العاشق والمعشوق . والحب عند الشاعر له إرادة وعزم عاطفى ، مما يوحى لنا بأن هذا الحب هو القادر وحده على تفجير الطاقة الإنسانية فى القلب البشرى ، من أجل التحرر والانطلاق والوقوف بعناد فى وجه القيود والسدود ، ففى قصيدة « سنلتقى » يقول العيسى بيقين العاشق الأمين :

سنلتقى غدا

أو بعد عام

أو ألف عام

سنلتقى

ولو شابت على المدى السنون

ونعود لنلتقى مرة أخرى بفكرة التوحيد الصوفية بين العاشق والمعشوق ، مما يعطينا الإحساس بامتزاج الشاعر بالعالم وذوبانه فى الوجود كله ، ففى قصيدته « رسالتك الأولى » يقول :

الله

من أعماق القلب هتفت

رسالتك الأولى

أحيت كل موات اللحن

يا كل أنا . . . .

يا أنت

وعندما يحزن أو يتمزق فإنه ينقل صورة الجرح ببساطة وصدق :

أبكى

أبكى بدمى

وهو لا ينطق كلمة الحب بيسر وسهولة لأن هذه الكلمة مثقلة عنده بمعان كبيرة وكثيرة ، فهى الحرية ، وهى الوطن ، وهى الانطلاق ، وهى كرامة الإنسان فى الحياة والمجتمع . وهذه صورة الكلمة المحبوسة فى القلب العاشق ، من قصيدة « أعاصير الجراح » :

وأجرجر ويلاتى خلفى
تثقل متنى
تغتال . . . ولا من عذر
تزرعنى فى وحل طريق
مسدود بنوازع فكرى
وتموت كعقب لفافة
فوق شفاهى - الخرس - الكلمة

وفى لوحة أخرى لنفس الحالة الروحية ، التى يمتزج فيها الهوى بالحرية والكرامة والوجود كله ، قول العيسى فى قصيدته « رفة جناح » :

وأنصب العصا على الرمال
أنشد الفىء الظليل من قميص
شاب فيه مفرق الزمن
أكتال زوبعات الريح
أحترق
ياحياة الشاعر الفنان
من صباح لشفق
لمساء . . . لغسق

وهكذا يرتبط الحب عند الشاعر بالحرية ، وبمعانى الامتزاج بالوجود ، وبالرغبة العميقة التى تعيش فى أعماق الشاعر وتناديه

إلى أن يشارك فى صنع حياة جديدة ، يكون الإنسان فيها أكثر إنسانية ، وأقوى علاقة بالوجود ، وليس مجرد إنسان يعيش على الهامش ، يكرر الحياة والتجربة والإحساس المقيد المحدود.

إن الحب فى هذا الديوان ليس حب المحروم من العاطفة الفردية الضيقة ، ولا حب الجائع إلى الجسد ، ولكن الحب هنا متصل بمعان وظلال تجعل منه قوة مرتبطة بالبحث عن الحرية والبحث عن المعنى العميق للحياة ، إن الحب هنا ليس حب « الرومانسيين » الذين يعشقون هذه المرأة أو تلك ، أو هذا الجسد أو ذاك ، بل هو الحب المثقل بالرغبة فى تحرير الأرض والإنسان ، من كل ما يجعل الأرض عقيما مجدبة ، ويجعل الإنسان مغمض العينين مسلوب الإرادة ، محنى الرأس ، خالى القلب من الأحلام والرؤى والبحث عن وضع إنسانى أفضل وأكثر دفئا وأغنى وأسخى بالعواطف والأفكار من أى وضع آخر من أوضاع الإنسان ولعل الشاعر العيسى يكون قد قدم إلينا فى ربطه بين الحب والحرية إحدى أجمل وأبسط الصور للعلاقة العاطفية الإنسانية الحرة الطليقة مثل الطبيعة فى هذه الأبيات القليلة :

وها عدنا

كما كنا

كعصفورين

منقارا لمنقار

ولعل الشاعر من ناحية أخرى قد استطاع أن يلخص لنا معاناته فى الحب والفن والحياة جميعا عندما يقول - بصدق - عن تجربته الإنسانية كلها :

فأنا اليوم شهيد

مات فى ومضة بيت

ولكن الشهداء أيها الشاعر لا يموتون ، فهم أحياء فى القضية التى من أجلها دفعوا حياتهم ثمنا رخيصاً، أو فى الفن الجميل النابع من المعاناة الحقيقية الصادقة. . . . . الشهداء أيها الشاعر لا يموتون ، والشاعر الذى يملك أن يقول:

ذات مرة

حفرت عينى على الصخر

« أحب »

مثل هذا الشاعر يملك قلبا صادقا ، وإحساسا عنيفًا قويا بالحياة ، وبالتجربة الإنسانية ، كما أنه يملك استعدادا للعطاء مهما كانت الصعوبات والقيود وأوامر المنع والنهى والاعتراض من داخل ذاته أو من العالم الخارجى ، إنه على استعداد لأن يحفر بعينه على الصخر ، وهذا قمة الإرادة والعزم والصدق الروحى الكبير ، إن مثل هذا الشاعر إنما يجد عزاءه وانتماءه وهداه من كل ضلال ، فى الامتزاج بالكون الرحب،والتجاوب

مع العناصر البسيطة الحية فى هذا الكون ، أو كما يقول العيسى نفسه :

واحتضنا كل ما فى الكون

من لهفة وجد

فهذا الامتزاج بالكون ، يجعل من الشاعر فى أشد لحظات الأسى والضيق والإحساس بالقيود الثقيلة ، كائنا حرا ، قادرا على التغلب على عناصر الضغط التى تنوء بها روحه والتى تتمثل فى الحيرة والشك ، أو كما يقول هو نفسه فى قصيدته « ضياع » :

الأنجم ضاقت بذهولى

بشرود الفكر

بالحيرة

بالشك المثار بالحوار

كل حرف من جراحى ضج

لا .. لا .. لم أعد عبداً لأغلال الإسار

ودمائى فى عروقى

كالبراكين

كاصطخاب الخضم

أو كما يقول فى قصيدة أخرى :

وأضاعونى ... على الدرب

فى مهب الريح... فى أرض بعيدة

وسيظل الشاعر العيسى يحمل فى قلبه هذا الإحساس العميق بالقلق والحيرة والرغبة فى الإبحار ، وسيظل هذا الإحساس عنده منبعا لشعره الحى الجميل ، ولموقفه المناصر للجهد الإنسانى ، فاشلا ومهزوما أو منتصرا وناجحا ، لأن الجهد الإنسانى هو القيمة الأساسية للحياة وهو معناها العميق ، ولن يستطيع الشاعر العيسى مهما فعل ، أن يهرب من نفسه القلقة المتطلعة إلى آفاق حرة من الحياة الطليقة الخالية من القيود ، فمهما حاول الشاعر وأينما سار وذهب فسوف يحمل همه فى قلبه على الدوام ، وكما يقول شاعر اليونان الإسكندرانى « كفافيس » فى قصيدته « المدينة » « ترجمة سلمى الخضراء » :

وتقول لنفسك : سوف أرحل
إلى بلاد أخرى ، إلى بحار أخرى
إلى مدينة أجمل من مدينتى هذه
من كل جمال لها فى الماضى عرفته
ومن كل جمال حلمت به واشتهيته

. . . .

لا أرض جديدة ، يا صديقى هناك
ولا بحر جديد ، فالمدينة ستتبعك
وفى نفس الشوارع سوف تهيم إلى الأبد

. . . .

المدينة قفص

ولا أمكنة أخرى هناك ، بل هذه دائما

ميناؤك الأرضى ، ولا سفن هناك

تجليك عن نفسك

نعم هذا هو شأن الشاعر محمد الفهد العيسى ، وشأن كل شاعر إنسان حساس موهوب ، فهمومه فى داخله يحملها معه أينما ذهب وأينما حل ، وسيظل يتطلع ويبحث ويتأمل لعله يجد الخلاص خارج نفسه ، ولكنه لن يجد الخلاص إلا فى داخل نفسه الغنية بالشعر ، ولعله يجد هذا الخلاص بنفس طريقة الصياد فى قصيدة « الشاطئ الحزين » أى أن الخلاص هو الإيمان بالجهد الإنسانى والعناء البشرى والقلق الذى يملأ الروح والقلب ، دون انتظار أمل فى النتائج والثمرات ، ودون حساب للربح والخسارة ، ودون انتظار فى حالة الإبحار ، لأن يكون كل شىء سهلا ناعما ، وأن تكون الريح مواتية والمياه بغير أمواج صاخبة ، والشراع سليمة من كل ما يجعلها عرضة للتمزق ، وستظل رحلة شاعرنا العيسى جزءا من رحلة القلوب القلقة على مر التاريخ الوجدانى للإنسان ، ومن هنا سيظل شعره مليئا بحرارة العاطفة وصدق الرؤية ، وهموم الطموح إلى الحرية ، وعمق التمجيد النبيل لجهد الإنسان وأمله وضياعه وصراعه ضد القيود .

وإذا أردنا أن نلخص فى آخر الأمر الشخصية الشعرية لمحمد الفهد العيسى من خلال هذا الديوان ، فسوف نجد أمامنا شاعرا تمتد جذوره إلى الشخصية العربية بقوة وأصالة ، وهو شاعر تكتسب العاطفة عنده معنى أبعد من المعنى العادى للحب ، فالحب عنده يجمع فى إطار واحد بين الحبيبة والحرية والوطن ، وفى شخصية الشاعر إحساس مأساوى عميق يوحى إلينا دائما بذكاء القلب وعمق الضمير ، وتنتشر فى هذا الديوان روح فلسفية شاملة تنطلق من العاطفة نحو الحبيبة إلى العاطفة نحو الكون كله ، وفى الديوان دعوة صادقة إلى التحرر الإنسانى الداخلى بأعمق معانى كلمة التحرر، وقد ابتعد الشاعر فى ديوانه عن« الغنائية السهلة » التى تعتمد على الموسيقى الشعرية الصاخبة فتقترب بالشعر من روح الخطابة ، وهو أمر يجعل النفس تنفر من الفن وتفر منه ، لقد اختار الشاعر العيسى - على العكس- موسيقى هادئة موحية، ولم يستسلم للصور الصاخبة والكلمات الزاعقة والأنغام العنيفة ، بل آثر الإيحاء والتركيز والرمز، والغموض أحيانا ، حيث يمكن للشعر الحقيقى أن يولد وأن يبقى ويعيش .

وبالنسبة للغة الشعرية التى اهتدى إليها الشاعر العيسى فى التعبير عن تجاربه ، يبدو أنه قد تأثر فى الوصول إلى هذه اللغة بواقع حياته بعض التأثير ، فقد انتهى المطاف بالشاعر العيسى

إلى العمل الدييلوماسى ، مما ألقى عليه عبئا ثقيلاً، فقد أصبح من واجبه ألا يبوح بكل ما يحس وألا ينطق بكل ما يرى من رؤى الوجدان والشعور ، لأنه لو عمل فى المجال الدييلوماسى بمنطق الشاعر لاضطربت الأمور أعظم اضطراب، والشاعر لم يكتب لنا تاريخ قصائده ، ولكن أغلب الظن أنه كتب معظم هذه القصائد ، فى أيام العمل الديبلوماسى ، مما أيقظ فى نفسه صراعا قديما كامنا فيه ، هو الصراع بين الرغبة الملحة فى البوح والاعتراف والنطق بلغة الشعور الصريحة ، وبين محاولة أخرى هى محاولة الإخضاع والتخفيف من حدة الشعور وعنفه ، ووضع الظلال على ملامح الصورة حتى لا تبدو واضحة كل الوضوح ، وقد كان فى هذا الصراع نفسه كثير من الخير الفنى ، فقد انعكس على قصائد الديوان قلقاً شعرياً ، أغناها بالعواطف الجميلة الراقية .

ومن ناحية أخرى فقد دفع هذا الصراع بالشاعر العيسى إلى مقاومة الخضوع لسلطان التوضيح والشرح والاستطراد ، وكلها عيوب يمكن أن تصيب الفن فى الصميم ، وقد استعاض الشاعر عن هذا كله بما أشرنا إليه من الإيحاء والتركيز والشفافية والتلميح بالقليل ، وتحميل الألفاظ المحدودة بشحنات غنية من العواطف والرؤى والأفكار وإعطاء الصورة الشعرية الصغيرة فرصة الامتلاء بأعمق التلميحات والإيحاءات .

وأخيرا فإننا نستطيع دائما أن نقول عن محمد الفهد العيسى :
هذا شاعر وإنسان .

الهوامش :

هذا الفصل هو مقدمة لديوان الشاعر السعودى الكبير محمد الفهد العيسى « الإبحار فى ليل الشجن » الصادر سنة ١٩٨٠ .

الفهرس

صدر فى هذه السلسلة

١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية .... د. سيد حامد النساج
٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية .... فؤاد دوارة
٣ - بناء لغة الشعر .... تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤ - معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥ - روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د. حسين على محمد
٧ - فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٩ - ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى
١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١ - مقدمة فى نظرية الأدب .... تاليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢ - الوتر والعازفون .... حلمى سالم
١٣ - الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبد الرازق
١٤ - ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥ - فى القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل
١٧ - النقد المسرحى فى مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨ - قضايا المسرح المصرى المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩ - رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش
٢٠ - الأدب والجنون .... د. شاكر عبد الحميد
٢١ - المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢ - المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣ - إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤ - كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى

٢٥ - من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦ - مدخل إلى مابعد الحداثة .... أحمد حسان
٢٧ - مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨ - الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩ - قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبد الوهاب
٣٠ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١ - تقابلات الحداثة .... د. محمد عبد المطلب
٣٢ - دعوة يوسف إدريس المسرحية .... د. ابراهيم حمادة
٣٣ - أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤ - مدخل إلى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥ - أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦ - أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطورا وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد
٤٥ - تقابلات الحداثة .... د. محمد عبد المطلب
٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الأول)
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الثانى)
٤٨ - المخلِّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة إبراهيم
٥٠ - من الصوت إلى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢ - أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر .... د. مدحت الجيار
٥٤ - أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل

٥٥ – ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ – دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة إبراهيم
٥٧ – الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ – ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ – تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ – ألوان من النقد الفرنسى المعاصر .... محمد على الكردى
٦١ – قراءة الأدب عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ – الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ – تحطيم الشكل – خلق الشكل .... د. صلاح السروى
٦٤ – البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف
٦٥ – الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين
٦٦ – رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد
٦٧ – مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة
٦٨ – ما وراء الواقع .... ادوار الخراط
٦٩ – بئر العسل .... حاتم الصكر
٧٠ – الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٧١ – مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ – بين الفلسفة والأدب .... على أدهم
٧٣ – هوامش من الأدب والنقد .... على أدهم
٧٤ – المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز
٧٥ – الاستهلال .... ياسين النصير
٧٦ – ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ – التراث النقدى .... د. أحمد درويش
٧٨ – الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى
٧٩ – استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع
٨٠ – علم الجمال الأدبى .... سامى اسماعيل
٨١ – سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٨٢ – المأزق العربى ومواجهة التطبيق .... مجموعة من المؤلفين
٨٣ – أدب الدقهلية .... مجموعة من المؤلفين

٨٤ - بوابة جبر الخواطر . . . . محمد مستجاب
٨٥ - شفرات النص . . . . د. صلاح فضل
٨٦ - التناص فى شعر السبعينات . . . . فاطمة قنديل
٨٧ - فقه الاختلاف . . . . د. محمد فكرى الجزار
٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ . . . . كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب . . . . د. محمد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة . . . . ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر . . . . د. حامد أبو أحمد
٩٢ - النص المشكل . . . . د. محمد عبد المطلب
٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم . . . . . د. محمد حسن عبد الله
٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر . . . . د. محمد على الكردى
٩٥ - مدرسة البعث . . . . عبد العزيز الدسوقى
٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال . . . . عبد العزيز موافى
٩٧ - شعر الحداثة فى مصر . . . . ادوارد الخراط
٩٨ - سايكولوجية الشعر . . . . نازك الملائكة
٩٩ - رواية التحولات الإجتماعية . . . . أمجد ريان
١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة . . . . د. مراد مبروك
١٠١ - تأويل العابر . . . . البهاء حسين
١٠٢ - الفلسطينيون والادب المقارن . . . . عز الدين المناصرة
١٠٣ - أنساق القيم . . . . طلعت رضوان
١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر . . . . . د. السيدة جابر خلاف
١٠٥ - التجريب فى القصة . . . . هيثم الحاج على
١٠٦ - لغة الشعر الحديث . . . . د. مصطفى رجب
١٠٧ - الوعى الحضارى وأساطير التصور . . . . ناجى رشوان
١٠٨ - كبرياء الرواية . . . . محمود حنفى كساب
١٠٩ - الرواية والمدينة . . . . د. حسين حمودة
١١٠ - الحضور والحضور المضاد . . . . عبد الناصر هلال
١١١ - الراوى فى روايات محمد البساطى . . . . شحات محمد عبد المجيد
١١٢ - بلاغة التوصيل وتأسيس النوع . . . . د. ألفت الروبى

١١٣ - روائى من بحرى . . . . حسنى سيد لبيب
١١٤ - بلاغة السرد . . . . د. محمد عبد المطلب
١١٥ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ . . . . د. أحمد مجاهد
١١٦ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ . . . . د. أحمد مجاهد
١١٧ - وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية د. محمد نجيب التلاوى
١١٨ - القصيدة الحديثة . . . . عبد المنعم عواد يوسف
١١٩ - الإبداع والحرية . . . . رمضان بسطاويسى
١٢٠ - أوراق ومسافات . . . . حسن الجوخ
١٢١ - الرحلة فى الأدب العربى . . . . د. شعيب حليفى
١٢٢ - الأدب والصحافة فى مصر . . . . مرعى مدكور
١٢٣ - فن القصة القصيرة . . . . فؤاد قنديل
١٢٤ - مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين . . . . . . محمد مهدى الشريف
١٢٥ - السرد المكتنز . . . . أيمن بكر
١٢٦ - الذات والعالم . . . . صلاح السروى
١٢٧ - التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم . . . عصام الدين أبو العلا
١٢٨ - نجيب محفوظ . . . . .إشراف د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٩ - قضايا النقد والإبداع العربى. . . . . د. سيد البحراوى
١٣٠ - أدباء من الشمال . . . . د. السيد أمين شلبى
١٣١ - حداثتنا المحاسرة . . . . مهدى بندق
١٣٢ - الولاء والولاء المجاور . . . . د. عبد الحكم العامى
١٣٣ - مبدعون وجوائز . . . . يوسف الشارونى
١٣٤ - أدباء فى المقدمة . . . . رجاء النقاش


السعر : ٢ جنيه
الشركة الدولية للطباعة